سلسلة المئويات



# سُوفِي مَا جُورُ الْعُصِرُ الْحُرْدِيْ

/http://arabicivilization2.blogspot.com Amly

سُوفِي سُا بِعَرُ لِ مُعِلِّرٌ لِ الْحَيْرِينِ



رمایة السیدة كرمایة السیدة كروز (<u>ال</u>ام برا کرفته

الجهات المشاركة

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

ود المحالفة وقارة الإعسادم

وزارة الربية والتطيم

اللجلس القومي المشباب

المشرف العام

د . محمد صابر عرب

تعميم الثلاث د مدمات سولم

المجرف الفتى

ماجد معید العیم علی آب و <u>المنت</u> معید الداحد

1.70

# سُونِي سَاءِ حُرُ الْعِصِرُ الْخِيرِيْ

د کنور شوقی ضیف ً



```
شوقى: شاعر العصر الحديث/ شوقى ضيف. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
٢٩٧ ص ؛ ٢٤ سم .
تدمك: ٨ – ٣٤٧ – ٢٤١ – ٩٧٧ – ٩٧٨.
١ ـ الشعراء العرب .
```

ضيف ، أحمد شوقي عبدالسلام، ١٩١٠ - ٢٠٠٥م .

۲ – أحمد شوقى بن على بن أحمد شوقى بن على بن أحمد شوقى، ١٨٦٨ – ١٣٣٢.

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠١٠ / ٢٠١٠

أ - العنوان .

I.S.B.N 978-977-421-347-8 دیوی ۲۸٫۱۱



#### توطئة

مثل كل الأحلام الكبرى التى بزغت منها مشاريع عملاقة أدت إلى تطور مجتمعاتها، ولهذا أرسى مهرجان القراءة للجميع جذوره الراسخة فى الأرض المصرية منذ عشرين عامًا.. لقد انطلق أهم مشروع ثقافى فى العالم العربى عام ١٩٩٠ تحقيقًا لحلم السيدة الفاضلة سوزان مبارك راعية المهرجان، وصاحبة فكرته والتى دشنته آنذاك بافتتاح عشرات المكتبات فى جميع ربوع الوطن، وأطلقته فى سماء الواقع برؤية واضحة ومحددة تستند على الإيمان بأن الثقافة هى وسيلة الشعوب لتحقيق التقدم والتنمية بما لها من قدرة على تحويل المعارف المختلفة إلى سلوك متحضر، وإعلاء المثل العليا، وقيم العمل والإنجاز، وإشاعة روح التسامح والحرية والسلام التى دعت إليها جميع الأديان، بهدف أن تُكون ثقافة المجتمع بتأصيل عادة القراءة وحب المعرفة، لذا فإن وسيلة المعرفة الخالدة ستظل هى الكتاب الذى يسهم فى إرساء دعائم التنمية، وتحقيق التقدم العلمى المنشود.

لقد اتسعت روافد الحملة القومية للقراءة للجميع طوال الأعوام العشرين الماضية، وأصبحت تشكل في مجملها دعوة حضارية للبناء الروحي والفكري والوجداني للإنسان المصرى نابعة من الإيمان العميق بأن الثقافة هي بكل المقاييس أفضل استثمار لبناء مجتمع المستقبل، وهي الجسر الرئيسي للشباب للحاق بركب الحضارة المعاصرة، بل تكاد تكون هي الوسيلة الوحيدة لنشر قيم العلم والتسامح والديمقراطية والسلام الاجتماعي والتطور الحضاري، وترسيخ قيم المواطنة وقيمة دور المرأة، وتعزيز قيمة التجدد الثقافي والتفكير النقدي

والحوار ومعرفة الآخر والتبادل والتواصل المجتمعي والدولي، وأيضًا إبراز تواصل الإبداع المصري من خلال نشر الآثار الأدبية لـ «مختلف أجيال المبدعين».

ومنذ العام الرابع لمهرجان القراءة للجميع؛ أصبحت مكتبة الأسرة من أهم روافده، وقدمت طوال ستة عشر عامًا دون توقف ملايين النسخ بأسعار رمزية لإبداعات عظيمة لشباب المبدعين وكبار الكتاب الذين أثروا المشروع فكريًا وثقافيًا وعلميًا ودينيًا وتراثيًا وأدبيًا، كما قدمت الموسوعات الكبرى التى تُعتبر أعمدة هذه المكتبة، والتى شكلت مسيرة فكر النهضة فبعثت فى نفوس الشباب من جديد الإحساس بالفخر بما قدمته أمتهم من كنوز إبداعية ومعرفية وفكرية للبشرية، وأقامت جسرًا يصل بين ماضيهم وحاضرهم، ويصل بين حاضرهم ومستقبلهم، كما بعثت فيهم روح الانتماء القوى لهويتهم المصرية والعربية، ولما لا وقد أطلت عليهم مكتبة باذخة الثراء تتكئ على مؤلفات حضارة مصرية قديمة ما زالت قادرة على إدهاش العالم حتى هذه اللحظة بما احتوته من تقدم فنى وفكرى وعلمى وفلسفى وأدبى شكًل فجر «ضمير الإنسانية» وحضارة إسلامية أنارت ظلمات أفلاك البشرية لحقب طويلة من الزمان، ووضع أعلامها بعض أعمدة الحضارة المعاصرة فى مجالات الطب والفلك والرياضيات والآداب!

لهذا كله ستواصل مكتبة الأسرة هذا العام نشر رسالتها بالسعى قدمًا نحو تطوير أدائها، وتحقيق حلمها الأكبر بتكوين ثقافة المجتمع كله بأيسر السبل، والتأكد من اطلاعه على جميع ما أنتجته عبقرية الأمم ممثلة في تراثها الأدبى والعلمي والفكرى المستنير.

# بنيانهالكالحالحين

#### معتذمة

شوقى ألمع شاعر فى تاريخ أدبنا العربى الحديث لتعدد نواحيه الفنية ، وتشعب آثاره الأدبية ، فقد ملا عصره بقصائده الغنائية ، ووصلها بمسرحياته الممثيلية . وكان حين ينشر قصيدة تصبح حديث الصحف والندوات الأدبية ، وكذلك كان حين ينشى مسرحية أو تمثيلية .

وقلما ظهر كاتب أو ناقد فى عصره إلا حاول أن يطير إلى الشهرة بتعرضه لأعماله ، فتارة يصطدم به وبآثاره ، وتارة يثنى عليه ويغلو فى ثنائه . فنقاده كانوا فى حياته بين اثنين : متحزب له أو متعصب عليه، وما يزال هذا شأنهم حتى اليوم ؟ كأنهم يقودون معركة .

وعلى نحوما نعرف فى المعارك من كثرة الأسلحة التى تُستَخَدَمُ كانت المعركة حول شوقى وشعره مغنياً وممثلا ، فلا توسط ولا اعتدال فيما نقرأ عنه ، بل غبار كثيف تضيع فى ثناياه الحقائق الأدبية ، ويضيع التثبت والتوقف والنظر التام النافذ

وطبيعى أن لا يظهر فى أثناء ذلك بحث منظم عن شوقى ، فقد اكفهر ت الأجواء الأدبية إزاءه بالثناء المسرف والطعن المجحف ، وأصبحنا لا نعرف أين الوجه الصحيح ، ولا أين المقدمات السليمة، ولم نعد ندرى أى الأحكام فيه صادق وأيها كاذب ، وأيها مصيب وأيها محطئ

وبذلك عُمِّيَتْ علينا حقيقة شوقى ، بل حقائقه الفنية جيعاً ، وكان هذا أكبر باعث لى على النهوض بهذه الدراسة التى لم أقصد بها إلى تهجينه ولا إلى تحسينه ، وإنما قصدت إلى بحثه ووزنه بمعايير سهلة هى معايير النقد المنصف

الذى لا يميل مع الهوى . وإنما يسجل الظواهر الأدبية متتبعاً مستقصياً ، فليس همه أن يُزْرى ويتنقَّص . ولا أن يزخرف ويزيِّن ، وإنما همه أن يصور الحق ويكشف الصواب

وبدأت بحياته . أتخذ منها مصابيح ، تهديني الدروب والمسالك الني كوّنت شاعريته . وبحثت في صناعته ، وأطلعني ابنه «حسين» مشكوراً على ثلاث مسودات أولاها لقصيدته « الله أكبركم في الفتح من عجب » والثانية والثالثة لفصل من « مجنون ليلي » فاستبان لي الطريق ، وعرفت كيف كان يؤلف قصيدته ، وكيف كان يؤلف مسرحيته . وحاولت جهدى أن أستنبط مدى بديهته وقوى فطرته ، وإلى أى حد كان يجبّر في أساليبه ويتأنق في تصاويره ، مستخرجاً من قيثارة الشعر العربي أحلى أنغامها وأروع ألحانها . ورأيت ورأيت ويباراً شرقيباً عربيا ، وتياراً أوربيا غربيباً .

ووقفت بعد ذلك عند المؤثرات المختلفة التي أثرت في صناعته ، وتأملت في معاول النقد القديم المحافظ والحديث المجدد التي ضربت بها أيدى نقادنا في شعره . وناقشت مناقشة هادئة كثيراً من المبادئ الهادمة لشوقي وفنه ، مستبصراً في ذلك متأنياً ما وسعني الاستبصار والتأني .

ونظرت فى مؤثر مهم أثر فى شعر شوقى وفى صناعته ، إذ أخذ يخاطب الجماهير عن طريق الصحف اليومية والأسبوعية ، فاتسع النداء عنده ، حتى فى قصيدة المديح التى و بحبهت لصاحب مصر أو للخليفة التركى ، فقد وضع نصب عينيه إرضاء الجماهير بمدائحه ، وتسبّب إلى ذلك باستشعار عواطف وطنية أو إسلامية أو عربية . ومن هنا زعمت أن شعره التقليدى فى المديح وما يتصل به يختلف فى جوهره عن الشعر القديم ، حتى إذا رجع إلى وطنه من منفاه وسقطت الحلافة التركية أصبح خالصاً لشعبه المصرى والشعوب العربية ، فتغنى مشاعرهم وأحاسيسهم فى قصائد تحملها صدورهم ، وكأنها تعاويذ سمرية .

وكان ينظم في المناسبات المختلفة ، في الرئاء ، وفي المخترعات ، وفي المحال بها أعمال البر ، وفي المنشآت القومية . وكل ذلك من أثر الجماهير والاتصال بها عن طريق الصحف ومخاطبتها . وارتفع بشعر المناسبات إلى القمة التي كانت تتظره ، وكأنه يختم دورته في شعرنا الحديث ، فقد حقق له كل غاياته وأهدافه، ولم يعد لأصحابه من بعده إلا أن يقعوا على السَّفْح من دونه ، ويرتطموا بصخوره .

والغناء آخر المؤثرات التي وقفت عندها في صناعة شوقى ، إذ حوَّل جوانب من شعره إلى أغان وأزجال ، فيها وهم خياله، وبيد عُ تصويره ، وفيها رنين أفغامه ، وحلاوة نبراته ، وفيها دقة شعوره ، ورقة حيسته . وبذلك كانت فتنة من فتن عصره .

وخرجتُ من ذلك إلى مسرحياته ، فتحدثت عن مقوماتها العامة التي تشخصها ، وتجمع طوابعها وخصائصها ، ووزعت مآسيه في اتجاهين : اتجاه مصرى استجاب فيه للعواطف الوطنية ، واتجاه عربي استجاب فيه للعواطف العربية والإسلامية . وتفضل «حسين شوق» فأعارني ملهاة «الست هدى » التي لم تطبع بعد، فحالتها ووصفتها في موضعهامن هذه الدراسة ، وهي تحفة فريدة نسجها شوقي من حياتنا الاجتماعية الواقعية في أواخر القرن الماضي .

وبهذا كله تم تأليف هذا الكتاب الذى لم أؤلفه دفاعاً عن شوقى ، وإنما الفته بحثاً منظماً فى شعره الغنائى والتمثيلى . ولم أدخر وسعاً فى أن أحيق الحق حين يجب إحقاقه وإذاعته فى غير محاباة لشوقى ولا تجرَن على غيره . فنحن لم نضع هذا البحث تشيعاً لأنصاره وكذلك لم نضعه تعصبا لخصومه ، وإنماوضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويماً صحيحاً دقيقاً . والله ولى الهدى والتوفيق .

القاهرة في أول يونيه سنة ١٩٥٣ م . شوقي ضيف



# لفصل الأول

الحياة

١

#### فىحجر ربة الشعر

حيياً لجأت رَبَّةُ الشعر إلى مصر في القرن الماضي ، تعيش تحت سمائها ، وببعث فيها حياة فنية أصيلة ، يفوح شدّاها ، ويتأرَّج عسبيرها على لسان البارودي وما كان ينظم من شعر يوقظ النفوس ويحيي القلوب . في هذا الحين انتخبت رَبَّةُ الشعر شوقي ، وأهدته إلى مصر سنة ١٨٦٩ وأعدَّت له كل شيء ليكون شاعراً ممتازاً ، وما زالت تحمله في حجرها ، وترعاه بعنايتها ، حتى تهيأت له شاعريته . وكان أول ما أعدت له ميراث دمه وأعراقه ، فقد جاءت به من عنصر تركي وآخر شركسي ، وعنصر يوناني وآخر عربي كردي ، فتآزرت فيه هذه العناصر ، وأخرجت منه شاعراً ممتازاً ، لعل مصر لم تظفر بمثله في عصورها المختلفة

واشتراك هذه العناصر فيه يدل على أنه ليس مصريا خالصاً ، هو مصرى الموطن ، أما الآباء والأجداد فليسوا مصريين ، وأول من نزل منهم مصر جد ه لأبيه ، وهو الذى سُمعي باسمه « أحمد شوق » قدم هذه الديار فى عهد محمد على ، فضمه إلى حاشيته ، وكان يحسن العربية والتركية ، ومنه ينحدر إلى شوق الدم الكردى العربي والشركسي. وتوالت الأيام وهو يتنقل فى المناصب العالية حتى أصبح أميناً للجمارك المصرية فى عهد سعيد (باشا) . وتوفى وهو فى هذه الوظيفة عن ثروة واسعة عاش في ظلها على والد شوقى وشوقى نفسه

وجاء بعد هذا الجدِّ إلى مصر جَدَّ شوق لأمه ، فقد دخل البلاد شابا لعهد إبراهيم (باشا) واسمه أحمد حليم النجده لى نسبة إلى قرية بالأناضول تسمى «نجده » فهو تركى . وأ عجب به إبراهيم (باشا) على ما يظهر ، فقر به منه ، وزوَّجه معتوقة يونانية له تسمى « تمراز » ، أ سرت فى حرب المورة ، وهى بنت عشر سنوات ، ونشأت فى القصر بين وصيفاته . وما زال يتقلد المراتب السامية فى الدولة ، حتى أصبح وكيلا لخاصة الخديوى إسماعيل . وتوفى وهو فى هذه الوظيفة ، فنقل إسماعيل مرتبه إلى أرملته .

وقد اجتمعت هذه الأصول المختلفة (١) ليخرج مها هذا الفرع المونق ، وكلنا نعرف شهرة العرب واليونان قديماً بالشعر والشاعرية ، وإن ازدواج هذين الأصلين في شاعر ليؤذن أن ينال قمة الشعر ، بل أن يبلغ فيه عنان السهاء . وليس هذا كل ما أهدته أو هيأته ربَّة الشعر لشوقى ، فقد هيأت له عينان حالمتان ، أصابت أعصابهما بشيء من الاختلال ، فهما لا ترتكزان ودائماً تصعر دان في السهاء .

وكانت جدته اليونانية مشغوفة به تقوم على تربيته ، وكانت منذ عصر إبراهيم على صلة وطيدة بالقصر ، فدخلت بحفيدها يوماً على الحديوى إسماعيل، وكان لا يزال فى السنة الثالثة من عمره ، ونظر إليه إسماعيل ، فوجد بصره مشدوداً إلى السهاء ، لا يسقط على بسيط الأرض ولا ينزل إليها ، فطلب بلدرة من الذهب ، ونثره على البساط عند قدميه ، فتحول شوقى إليه ، وأخذ يجمعه ويلعب به ، فقال إسماعيل لجدته : اصنعى معه ذلك حتى يتعود النظر إلى الأرض ، فأجابت إجابتها المشهورة : « هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك » فقال : جيئى به إلى متى شئت ، حتى أنثر الذهب تحت عينيه ، فإنى آخر من ينثر الذهب في مصر ! .

وفى إجابة الحدة للخديوى إسماعيل ما يحمل أروع الدلالة على شاعرية خصبة كانت مكتنّة فيها ، وهي جدته التي حملت إليه الروح اليوناني ، وكانت تحبه وتؤثره ، فكفلته ، وقامت على تربيته الأولى ، وكانت منعمة موسرة ، تعيش بباب إسماعيل ، فعاش معها الطفل حيث الرف والنعم

وإن في الذهب الذي فتحت ربَّةُ الشعر عَيْنيي شوقي عليه في سنته الثالثة

<sup>(</sup>١) انظر في هذه الأصول مقدمة شوقي للجزء الأول من ديوانه المطبوع في سنة ١٨٩٨

ما يشير فى وضوح إلى الجو المترف الذى مكث يتنفس فيه طول حياته ، فقد وضعته ربعة الشعر منذ نعومة أظفاره فى مهاد من النعيم ، وما زالت تدلله فى هذه المهاد حتى آخر حياته . وشوقى من هذه الناحية نشأ نشأة أرستقراطية ، ليس فيها شىء من الديمقراطية وما يتصل بالديمقراطية من حياة الشعب المصرى ، وسنراه يقترب أو يحاول الاقتراب من هذا الشعب ، لكنه على كل حال فشأ فى برُ ج ذهبى . وربما كانت الحسنة الوحيدة لهذا البرُ ج أنه أتاح له أن يخلص للشعر ويفرغ له ، ولا يشغل باله بشىء سواه .

واختلف شوقى منذ الرابعة إلى مكتب الشيخ صالح ، ثم انتقل منه إلى مدرسة المبتديان ، فالتجهيزية . وفى هذه المدرسة أظهر تفوقاً ونبوغاً ، فمنتح المجانية مكافأة له ، وتخرج فيها وعمره خمس عشرة سنة ، وقد تيقظت بوضوح فيه موهبته الشعرية ، وأخذ يصوغ بها بعض المعارف الجيولوجية والجغرافية من مثل أرجوزته :

إفريقيياً قسم من الوجود في شكله أشبه بالعنقود

ومن غير شك كان يختلط في أثناء ذلك ببعض العناصر الديمقراطية من الشعب ، ولكنه كان اختلاطاً محدوداً ، إذ كان لا يلبث أن يعود إلى بيثته الأرستقراطية ، فتُضعف من شأن هذه الديمقراطية المكتسبة ، وترده إلى أرستقراطيته الأصيلة .

وواضح أنه أخذ فى تعلمه الطريق المدنى ، ولم يأخذ الطريق الدينى ، ونحن نعرف أنه كان بمصر حينئذ نوعان من التعليم : التعليم الدينى الشرقى فى الأزهر وكان خاصًّا بالتراث الإسلامى وكان يتأثر بالقرون الوسطى وصورة العلوم فيها من لغة وطب وفلسفة وغير ذلك وهى صورة شاحبة ضئيلة ، والتعليم المدنى الغربى فى المدارس ، وهو تعليم يستمد من أوربا ومن كتب العلم والأدب فيها ، وقد بدأ فى عصر محمد على ، ثم خمد فى عصر سعيد وعباس ، ثم عاد إلى النشاط والازدهار فى عهد إسماعيل .

وفي هذا الاتجاه من التعليم المدنى الأوربي سار شوقى ، وحيها أتم تعليمه الثانوي ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ، ليدرس القانون ، ووصفه أحمد زكى حين دخل هذه المدرسة ، فقال : «كان في جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ فتى نحيف ، هزيل ، ضئيل ، قصير القامة ، وسيم الطلعة تقريباً ، فتى بعيون متألقة تحقيقاً ، ولكنها متنقلة كثيراً ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة فللسهاء منه دقائق مهادية ، وإذا تلفيت صوب اليمين فما ذاك إلا لكى يرمى ببصره نحو الشهال ، وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة هادئ ساكن وادع ، كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلاغى مع عالم من الأرواح . ما كان يلابسنا فيا نأخذ فيه من اللهو والمزاح ، ولا يتهافت معنا على تلقف الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حيبا نتنفس الصعداء لانتهاء مواقيت الدراسة (۱)» .

وهذه الصورة التي رسمها أحمد زكى لشوقى تؤكد معانى أخرى تتصل بشاعريته ، فهو يلاحظ أنه كان شعلة من الحركة المضطربة المتنافرة ، وهكذا هو في شطحات بصره ، أما بعد ذلك وفي أعماقه فهادئ ساكن وادع ، وهو مع هذا غافل عما يجرى حوله مشغول بنفسه ، لا يلعب مع اللاعبين ، ولا يلقف الكرة مع اللاقفين .

فشوق مع إخوانه وزملائه فى الحقوق ، وهو لا يحس بهم ، وكأنما شغلته ربّه الشعر عنهم ، فهو يبحث عنها فيما حوله ، يصوّب نظره إليها يميناً ، فلا تلبث أن تزوغ منه فى الشهال، فيرى به وراءها ، فيجدها قد حلّقت فى السماء ، فيرفع بصره إليها ، فلا تلبث أن تغيب، لتبدو له لامعة مشرقة بإزائه . وكأنما كان ذلك يزيد فى تألق بصره ، أو قبل كأنما كان شوقى مشغولا عن رفقائه وما هم فيه من لهو ولعب بحركات مضطربة مختلطة متشابكة كانت تأتيها ربّة الشعر من حوله بأجنحها حين تصطفق، فتملأ أذنه برفيف وضجيج ، ولا تترك له فسحة ، كى يلم شتات نفسه ، ويندمج فى صحبه ،

<sup>(</sup>١) ذكرى الشاعرين ( حافظ وشوقى ) طبع مطبعة الترقى بدمشق ص ٣٢٦ .

إذ كانت تأخذ عليه كل طريق .

واستجاب شوقى إليها ، فانعزل عن أخدانه ، ومكث ينتظر ما توحى به إليه ، وما تودعه أذنه وعينيه، من همسات وحركات ورُوَّى حالمة . وكان التبع في أثناء ذلك يفيض والنور يسيل ، فإذا الشيخ محمد البسيوني البيباني أستاذه في اللغة العربية ، وكان شاعراً فصيحاً ، تبهره شاعريته ، ويجلس منه مجلس التلميذ من أستاذه .

وكان هذا الشيخ يدبع القصائد الطوال فى مدح الحديوى توفيق كلما حل موسم أو أهل عيد ، فكان قبل أن يرسلها إلى القصر لتنشر فى صيفة الوقائع المصرية وغيرها من الصحف العربية يعرضها على شوقى ، فما يزال يُصلح له فيها ، فيمحو هذه الكلمة أو تلك ، ويعد له هذا الشطر أو ذاك ، ويستقط بعض الأبيات ، وأستاذه مغتبط به فرح لصنيعه .

ولهج الشيخ بتلميذه والثناء عليه ، ولم يلبث التلميذ أن سار فىالد رب الله الذى سار فيه أستاذه ، فكان ينشىء القصائد فى مديح الحديوى توفيق . وكان قد أنشيئ فى الحقوق قسم لاترجمة ، فانتسب إليه شوقى ، وظل فيه سنتين ، مُنح فى آخرهما شهادته النهائية .

وبذلك ختم شوقى حياته التعليمية ، وهي حياة أوربية فى جملتها ، وكان يلتقى بها تيار من الأزهر ، مَثَله أستاذه البسيونى ، إذ كان من علماء الأزهر المعدودين . و كفل له تخرجه فى قسم الترجمة أن يتقن الفرنسية ، وكأنما كانت ربَّة الشعر ترُهص بذلك لما سيقوم به فى المستقبل من الاحتذاء على بعض النماذج الغربية فى شعره .

وإذا كانت دراسته في المدارس جعلته يحذق العربية والفرنسية فإن بيئته الحاصة ، بيئة منزله ، جعلته يحذق التركية . وبذلك كان يحسن لغات ثلاثاً في مطلع شبابه ، وعَــَّقدت هذه اللغات في ثقافته ، واصطلحت فيا بينها على تأليف طبيعته .

وخرج شوق من قسم الترجمة في سنة ١٨٨٧ ، وهو لا يتصف بالشاعر

فحسب ، بل هو شاعر الحديوى توفيق ، فقد نسج على منوال أستاذه البسيونى في التقرب إلى القصر وصاحبه ، وأتاح له على مبارك (باشا ) فرصة لقائه ، فهناً و بتخرجه ، وهو يستلم أذيال ثوبه ويقبلها . ولم يلبث أن عين أباه عليا – وكان مبذراً متلافاً – مفتشاً في الحاصة الحديوية ، ثم عينه من بعده .

والإنسان لا يطلع على هذه الفترة من حياة شوقى التى سجلها فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته سنة ١٨٩٨ م حتى يأسى له ، فقد جار عن قبصد السبيل، إذ رضى أن يكون موظفاً بالقصر ، وأن يكون تابعاً للخديوى توفيق ، وأن يستذل شاعريته له فى مدائحه ، غير أن ربتة الشعر كانت لا تزال ترعاه ، ففكت عقاله من هذا السجن الذى دخله راضياً مرضيا ، فقد أوحت إلى ستجانه أن يرسله إلى فرنسا ليكمل ثقافته ، فلم يتحل عليه حول فى الوظيفة ، حتى رأى توفيق أن يوفده فى بعثة ، وترك له اختيار ما يريد من العلوم ، فاختار الحقوق أو دراسة القوانين ، لظنه أنها ذات واشجة قوية بالأدب ، وأشار عليه توفيق أن يجمع بينها وبين دراسة الآداب الفرنسية .

وسافر شوقی علی نفقة الحدیوی ، وکتب إلی مدیر البعثة المصریة فی فرنسا لیهتم به ، فلما وصل إلی مرسیلیا رآه فی استقباله ، وأخبره أن الحدیوی کتب إلیه أن یقضی فی مونبلییه عامین ، وفی باریس عامین آخرین ، والتحق شوقی بمدرسة الحقوق فی مونبلییه . ولما انقضت السنة الأولی حاول أن یعود إلی مصر لرؤیة أهله فنعه الحدیوی ، حتی لا ینضیع من سنواته الأربع فترة بعیدة عن فرنسا، فظل هناك، وتوالت علیه الدعوات من رفقائه الفرنسین فی المدرسة ، فلبی دعواتهم ، وجاس خلال دیارهم ، یتصفح معالم الحضارة الغربیة ولم یکد ینتهی من السنة الثانیة حتی أرسل إلیه مدیر البعثة فی باریس ولم یکد ینتهی من السنة الثانیة حتی أرسل إلیه مدیر البعثة فی باریس الحدیوی کتب إلیه أن یصطحبه معه ، فسافر إلی باریس علی عجل . ومها الحدیوی کتب إلیه أن یصطحبه معه ، فسافر إلی باریس علی عجل . ومها سافروا جمیعاً إلی إنجلترا حیث قضوا شهراً یتفرجون علی لندن وغیرها من المدن سافروا جمیعاً إلی إنجلترا حیث قضوا شهراً یتفرجون علی لندن وغیرها من المدن هناك .

وفى السنة الثالثة وهو فى باريس أصيب بمرض شديد كان فيه بين الحياة والموت ، ولما تماثل للشفاء أشار عليه الأطباء أن يقضى بعض أيام تحت سها إفريقية ، فاختار الجزائر ، ومكث فيها أربعين يوماً ، ثم عاد قافلا منها إلى باريس ليستأنف دراسة الحقوق ، ولم يفوّت مرضه الفرصة عليه ، فقد استطاع أن يحصل على إجازته النهائية فى آخر السنة الثالثة ، وظل هناك ستة شهور ، يختلف فيها إلى مسارح باريس ، ثم رجع إلى وطنه ، وهو « نيضون فراق ، تهزه إليه الأشواق » .

وليس من ريب في أن هذه البعثة كانت نعمة على شوقى ، وكأن ربّة الشعر لم تنسه ، فقد أخرجته من سجنه ، وانطلقت به تطوف أركانالبحر المتوسط، وتملأ عينيه بمفاتن الحضارة في فرنسا و إنجلترا ، كما تملأ عقله وروحه بالمدنية الغربية والآداب الفرنسية، وهو في أثناء ذلك يتنقل بين مونبلييه وباريس ولندن ، ويشاهد المسارح و دور الأوپرا ويقرأ الصحف والكتب القانونية والأدبية ، وقد قرأ لفيكتور هيجو ولامرتين ودى موسيه وغيرهم من شعراء فرنسا مثل لافونتين ، وبذلك رأى رأى العين عوالم جديدة في الشعر والحضارة. على أنه ينبغي أن نعود فنلاحظ أن شوقي لم يخلع عنه في فرنسا القيود التي قيد بها أجنحته إزاء القصر ، ونقصد القيود التي قيد بها أجنحته إزاء القصر ، إذ نواه لا يزال يرسل بمدائحه في الحديوى توفيق من باريس ، وكأن الرحلة الطويلة التي هيأتها له ربيَّة شعره لم تستطع أن تفك عنه الحيوط التي حاكها الخديوى من حوله، فاستمر يحمول في هذه الخيوط، وكلما نقضت ربَّة الخديوى من حوله، فاستمر يحمول في هذه الخيوط، وكلما نقضت ربَّة الخديوى من حوله، فاستمر يحمول في هذه الخيوط، وكلما نقضت ربَّة الخديوى من حوله، فاستمر يحمول في هذه الخيوط، وكلما نقضت ربَّة المحمولة التي ميتها المعربة المها المعربة ا

شعره طائفة منها عاد بغزلها من جديد.

#### في القصر

رجع شوقی إلى مصر فی سنة ۱۸۹۲ وكان قد توفّی توفیق وخلفه عباس الثانى ، فعيِّن في القصر بقلم الترجمة ، وأخذ يعيش في منزل أبيه بحي الحنفي معيشة رتيبة ، لم يقطعها في أول حياته سوى سفره ممثلا للحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين الذي عُنُقد في مدينة چنيڤ بسويسرة سنة ١٨٩٤ وكانت هذه الرحلة فرصة طيبة للشاعر حتى يجتلي المناظر الطبيعية البديعة هناك. ولما انفض ُّ المؤتمر سافر إلى بلجيكا لمشاهدة عاصّمتها وزيارة معرض في إحدى مدنها. ولم تَـرُجُ سوق شوقى عند عباس أول الأمر ، ويوضح ذلك داود بركات ، فيقول : « إن الحديوى عباساً كان يهمل شوقى بعض الإهمال لاعتقاده ، بل لأنهم أدخلوا على نفسه ، أن أحمد شوقي شاعر فقط وأنه هو بحاجة إلى رجل سياسي ، لما كان بينه وبين الإنجليز من الكفاحوالجلاد ، فاجتمع لإزالة هذا التوهم من صدره المرحومون : بطرس غالى ( وقد كانت بهنزعة للأدبوالأدباء ) وبشارة تقلا (صاحب جريدة الأهرام) ومصطفى كامل. وكان بطرس يطلب من الحديوى أن يسمح له بتوظيفه شوقى فى الحارجية بضعفى مرتبه الذى كان يتناوله من قلم الترجمة في السراى . وكان بشارة تقلا يعرض على سموه مثل هذا العرض ليوليه تحرير الأهرام ، وتأييداً لذلك وضع شوقى في مكانه من الأدب وإمارة الشعر (١) ، إلى أن قربه الحديوي وناط به كثيراً من المهام فقام بها خیر قیام ، فأولاه ثقته ، وقدمه علی جمیع رجاله  $(^{(Y)})$ 

وكنا نتمنى لو أن الحديوى عباساً رضى عن خروج شوق من القصر، وأسلمه إلى بطرس غالى أو إلى بشارة تقلا ، إذن لتغير وجه شعره ، ولما عاش

<sup>(</sup>١) يشير إلى إشادة الأهرام بشوق حينئذ وتلقيبها له بأمير الشعراء .

<sup>(</sup>۲) ذكرى الشاعرين ص ٣٦٦.

من سنة ۱۸۹۲ إلى سنة ۱۹۱۶ حبيس المدائح يتغنى بعباس وأعمال عباس في المواسم والأعياد .

وعبثاً حاولت رَبَّةُ الشعر في هذه الحقبة الطويلة أن تُنبت في أجنحته ريشاً يستطيع به أن يرتفع عن الأرض ويحلق في السهاء ، وكأن أجنحته لم تكن حينئذ من المتانة والقوة بحيث تحمل هذا الريش ، فقد أصبح شوقى من الطيور الداجنة الأليفة التي لا تستطيع ارتفاعاً ولا تحليقاً في الجو ، والتي تنتظر الحبّب يُلْتي إليها من صاحبها ، فتعيش به هانئة راضية.

ولم تقف المسألة عند حد الحب ، بل تجاوزته كثيراً ، فإن عباساً قراً به منه ، وجعله رئيسا لقلم الترجمة كما جعله موضع ثقته ومفزع مشورته ، وقدمه على جميع رجال حاشيته في القصر ، وبذلك كان نافذ الكلمة مسموع الرأى ، بل أصبح كأنه صاحب الأمر والنهى ، يقصده طلاب الحاجات ، وما أكثرهم ، ، وتسعشنوله وجوه الوزراء ومن يطمعون في الرتب والألقاب .

وليس من شك فى أن شوقى فى أثناء هذه الحقبة من حياته كان يعيش بعيداً عن الشعب ، فهو فى القصر أو فى برجه العاجى ، لا يفكر إلا فيما يفكر عباس فيه ، وكأنه دوّارة الريح ، فهو يدور مع صاحبه حيث دار ، وكان فى عباس طموح واندفاع ، فصارع الإنجليز وغاضبهم ، ووقف شوقى فى صفه يغضب عليهم مع غضبه ، ويرضى مع رضاه .

وعلى هذه الشاكلة كان شوقى يعيش لعباس، وكان يُعقبل على من يقبل على من يقبل عليه ، ويزور عن يزور عنه ، فمن ذلك أن عباساً تفقد الجيش المصرى في وادى حلفا ، وانتقد نظام إحدى الفرق ، فثار كرومر ، معتمد إنجلترا في مصر ، وعد ذلك إهانة لكتشنر قائد الجيش ، وطلب الاعتذار . وكان رئيس الوزارة المصرية حينئذ رياض ، فبراً نفسه لدى المعتمد البريطاني عما صنعه الحديوى ، وما زال بأميره يلح عليه أن يعتذر ، أو يصنع شيئاً من شأنه أن يرضى كتشنر والإنجليز ، فأرسل إلى كتشنر برقية يحمد له نظام الجيش! . ووقف رياض يلتى خطاباً بمناسبة افتتاح مدرسة محمد على الصناعية ،

فأشاد باللورد كرومر ، وكفرَر بعباس ودولته ، فلما أسفر الصباح طلع شوقى على الناس بقصيدة أنَّبه فيها وأنحى عليه بالتعنيف الشديد ، وفيها يقول :

كبير السَّابقين من الكرام برَغْمي أَن أَنالك بالمَلام خرجتَ من الوقار والاحتشام لقد وجدوكِ مَفْتوناً فقالوا وقالوا رَمْيَةٌ من غير رام وقال البعضُ كيْدُك غيرُ خافٍ أردت المُنْعِمِين بالانتقام وقيل شَطَطْتَ في الكُفران حتى وهم غمروك بالنعم الجِسام غمرت القوم إطراء وحَمْدًا أضِيف إلى مصائبنا العظام خطبت فكنت خطبا لاخطيبا وجُرْحُكَ منه ، لوأَحْسَسْتَ ، دام لهجْتَ بالاحتلال وما أتاهُ وما أُغْناكَ عن هذا التَّرامي وما أغناهُ عمن قال فيهِ وذا ثمنُ الولاءِ والاحترام أَحَبَّتُك البلادُ طويلَ دهرٍ

وأى مصيبة على أمة أكبر من أن يخونها أحد بنيها وأفلاذ كبدها، ويرتمى فى أحضان المحتل الأجنبى ، لا يتر عتى فى ذلك ذمة ولا عهداً ولا وطناً ، وإنما يرعى النعم الجسام التى تملأ صدره وبطنه ناراً . ومع ذلك فشوقى لم يغضب لوطنه ، ولم يغضب لشعبه ، وإنما غضب لأميره ، فلم يكن يفهم حينتذ حتى الفهم سوى سلطانه ، ولم يكن يدور بخلده سوى القصر الذى يعيش فيه ، قصر الأسرة العلوية الذى يتربع عباس على أريكته .

وحدث أن نُقل اللورد كرومر من مصرفى سنة ١٩٠٧ فأقيم له حفل وداع وكان الأمير حسين كامل حاضراً ، وخطب كرومر ، وندد بإسماعيل وعصره ، وذم المصريين وحمل عليهم ، لأنهم لم يقدر وا منتَن الاحتلال الإنجليزى ولا ما طوَّقهم به! . وكبرَّتُ كلمات تخرج من فمه! وثار شوقى للأسرة العلوية ، فنظم قصيدة حماسية ، يقول فيها :

أَم أَنتَ فرعونٌ يسوسُ النيلا السائلا أبدًا ولا مَسْتُولا هلا اتخذت إلى القلوب سبيلا فكأنك الداءُ العياءُ رحيلا أدبُ لعَمْرُك لا يُصِيبُ مثيلا

أَيَّامُكُمْ أَم عَهْدُ إِساعيلا أَمْ عَهْدُ إِساعيلا أَمْ مَا كُمُ فَى أَرْضَ مصر بأَمْرهِ يا مالكا رِقَّ الرِّقاب ببأسهِ لما رحلت عن البلاد تشَهَدت أوسعتنا يوم الوداع إهانة أوسعتنا يوم الوداع إهانة أ

#### ومنها :

كنا نظنُّ عهودها الإِنجيلا مِصرًا فكانت كالسُّلال دخولا وأضاعتِ استقلالها المأْمولا

اليوم أخلفَتِ الوعودَ حكومةً دخلت على حكم الودادوشَرْعِهِ هذمت معالمها وهدَّتْ ركنها

ويذكر شوقى أعمال محمد على وإسماعيل ، ويغضب غضبة قوية للأسرة ، وهو فى غضبه لا يستمد من الجذوة الكبيرة الهائلة ، جذوة الشعب ، وإنما يستمد من جذوة ضعيفة ، هى جذوة الأسرة العلوية

وهذا طبيعى فقد كان يعيش حينئذ للقصر . ولم يكن يعيش للشعب ، ومن أجل ذلك قصَّر تقصيراً واضحاً في مواقف شعبية كانت تستحق منه أن يتغنى في أثنائها بآلام الشعب ، بل نجده أحياناً ينسى هذه الآلام التي كان يرتجف لها الشعب كما ترتجف أوراق الشجر في أثناء العواصف . ولعل أوضح ما كان من ذلك موقفه من عرابي بعد عودته من منفاه ، فقد استقبله بقصيدة ، أقل ما يقال فيها إنها هجاءلقائد من قادة الشعب ، ويكفى مطلعها الذي يقول فيه :

صَغَارٌ في الذهاب وفي الإِيابِ أَهذا كلَّ شأَنك يا عرَابي ولم يذهب عرابي صاغراً ولا آب صاغراً ، بل كان الشعب المصرى ،

ولا يزال ، يعد م بطلا في الذهاب وفي الإياب ، ولكن شوقى لم يكن يشعر شعور الشعب ، وإنما كان يشعر شعور القصر ، وكان القصر غاضباً على عرابي منذ توفيق ، فغضب شوقى عليه ، ولم يخجل أن يرمى البطل وهو صريع .

ونحن نعرف قصة « دنشواى » القرية المصرية الحزينة فقد مر بها جنود الاحتلال في سنة ١٩٠٦ وصادوا حمامها الداجن فلما حاول أهلها أن يقنعوهم بأن لا يفعلوا فعلم طن أحدهم في أثناء ذلك أنهم يريدونه بالسوء ، فجرى على وجهه لا يلوى ، فأصيب بضربة شمس فمات . ورأى اللورد كرومر أن يعاقب أهل القرية ، فحوكموا محاكمة وحشية . وصلبت طائفة منهم ، وسلجنت طائفة ثانية وعُدُ بت طائفة ثالثة . وغضبت مصر وثارت ، وملا الحقد صدرها والغيظ قلبها ، ومع ذلك لم يستجب الشاعر لكل هذه الثورة وما انطوى فيها من غضب وحقد وغيظ إلا بعد مرور عام على الحادث ، إذ نراه ينظم مقطوعة ، يسميها « ذكرى دنشواى » وفيها يقول :

يا دِنْشِواى على رُباكِ سلام فهبت بأنسِ ربوعِكِ الأَيَّامُ عشرون بَيْتاً أَقْفَرت وانتابها بعد البشاشة وَحْشَة وظلامُ ياليت شعرى فى البروج حمَائِم أم فى البروج منيَّة وحِمامُ نيرون الو أدركت عهد كروم لعرفت كيف تُنفَّذُ الأحكامُ نُوحى حمائم دِنْشِواى ورَوِّعى شعباً بوادى النيل ليس ينامُ وليس من ريب فى أن حادث دنشواى أفظع وأشنع من خطاب كرومر

وتعرضه لإسماعيل وأسرته ، ولكن عند من ؟ عند الشعب ، ولم يكن شوقى من الشعب ، فقد نشأ بباب القصر ، وعاش يجرى فى إثر أميره عباس ، فهو لا يحس للا بما يحسه ، ولا يشعر إلا بما يشعر به ، فليس له إحساس مستقل ولا شعور مستقل ، وهو لذلك يثور حين يُخْد َشُ أميره ، ولا يثور حين يُلْطَمَ الشعب على وجهه .

وشتان بين وقدة عواطف شوقى حين تعرض كرومر لإسماعيل وند د به ويأسرته وعهده ، وحين تعرض كرومر للشعب الأعزل ، ونصب له مقصلته ، وأترل به سياطه ، وفتح له سجونه . ويكفى أن شوقى نظم فى ذكرى دنشواى مقطوعة ، ولم ينظم قصيدة . فنفسه لم تسترسل ، لأنها لم تشعر من أعماقها بآلام الشعب وهمومه .

وكأنى بشوق نظم هذه المقطوعة ردًا على من يلومونه لصمته حيث يجب الكلام ، فلما مرت الفرصة ، ولم يتغن البلبل ولم يصدح بأنغام شجية تلائم الموقف ظل يذكر ذلك ، حتى إذا دار العام انتهز الفرصة ، ونشر هذه القطعة ليقرأها الناس فى الصحف ، لعله يرضيهم ، أو لعله يكفر بها عن سكوته السابق . ولا بد أنهم دهشوا كما ندهش نحن الآن – حين رأوا شوقى لا يلم باللورد كرومر إلا إلمام النسيم الخفيف ، وكأنه لا يريد أن يسخط الإنجليز ولا أن يغضبهم ، وهى لباقة أو مداورة تعلمها فى القصر من غير شك ، ولكنها لا تُحبَ ، لأنها تؤذى النفوس الحرة الكريمة .

على كل حال لم تكن هذه المقطوعة تعبيراً عن عواطف متأججة فى انفس شوقى ، وإنما كانت إرضاء للجمهور الذى يقرأ شوقى فى الصحف ، ويقرأ مدائحه فى عباس ، يدبيّجها فى عيد ميلاده وفى عيد جلوسه على أريكة مصر وفى مناسبات مختلفة . فهذا الجمهور الذى كان يفكر فيه شوقى ، والذى كان ينشر شعره فى الصحف حتى يقرأه ويعجب به ، هو الذى كان يدفعه دفعاً ليغنيه على بعض الأوتار التى تهزه . ومن هذه الناحية ينبغى أن نلاحظ شيئاً من التطور فى شعرنا الحديث عند شوقى وغيره ، إذ أخذ هذا الشعر يوجنه للجمهور بفضل المطابع وشيوع الصحافة والصحف ، وبذلك أصبح الشاعر يفكر فى إرضاء قرائه ، فهو لا يشعر لنفسه فحسب ، ولا لأمرائه فحسب ، كما كان يصنع الشاعر القديم ، بل هو يشعر أيضاً للجمهور الذى يقرؤه ، فهو مضطر أن يتحدث إليه فى همومه وأحزانه ، كما يتحدث إليه فى همومه وأحزانه ، كما يتحدث إليه فى مسراته وأفراحه . ومن هنا يُضْطَرَ شوقى إرضاء لجمهوره من الشعب

المصرى أن يغنيه بعض متاعبه وآلامه ، وأن لا يظل جامداً فى الحادثة الكبرى تمرّ به ، بل يتحرك معه ويشاركه ، وإذا أفلتت منه الفرصة على نحو ما أفلتت منه فى حادثة دنشواى أخذ يتحين الوقت الذى يدخل فيه ثانية إلى الشعب ليشركه فى أنينه وعذابه ، حتى يقع منه موقع رضاً واستحسان.

فشوقى ينهض بذلك مصانعة للشعب لا عن عقيدة ولا عن إحساس حقيق، إنما هي مصانعة لا غير ، يأتيها موظف القصر الذي تمضى حياته كلها في مصانعات ، فهو يصانع هنا وهناك ، وهو يسلك طرقاً مستقيمة حينا وملتوية حيناً آخر ؛ ليصل إلى ما يريد من تحقيق بعض أغراضه السياسية . وفي الوقت نفسه كان شوقي سجين القصر ، يعيش في التواءاته ومداوراته مع الإنجلبز أحياناً ومع الشعب أحياناً ثم مع من يريدون الرتب والألقاب أو الجاه والمناصب أحياناً أخرى . وكان لا يترك القصر إلا ليجاس إلى الشعب ، ولا يختلط بأوساطه من يشاكلونه من الأغنياء ، ولم يكن يجلس إلى الشعب ، ولا يختلط بأوساطه وأنماطه ، فطبيعي من أجل ذلك كله أن لا يكون بوقاً للشعب ، وإنما يكون بوقاً للقصر وأميره ، يتكلم حين يريد هذا الأمير ، ويصيبه الخرس حين يريد .

لم يكن شوقى يعيش حينئذ حرًّا لنفسه ، وإنما كان يعيش عبداً لأميره ، وربما كان من أبلغ الدلالة على ذلك موقفه من صديقه مصطفى كامل حين توفعًى ، فإنه لم يسارع إلى رثائه ، لأن مصطفى كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع السير غورست معتمد إنجلترا ، و وجه إليه على صفحات الصحف كتاباً مفتوحاً . فلما هصر القدر غصن مصطفى المورق الفينان ، صديق شوقى و رفيقه (١) ، وقلب الوطن الحافق وفؤاده النابض ، تم ثاب إلى صوابه . ولعل أجمل مراثيه فيه تصيدته :

المَشْرِقانِ عليك يَنْتَحِبَانِ قاصيهما في مأْتُم والدَّاني

<sup>(</sup> ١ ) انظر في صداقتهما كتاب « أبي شوقي » لحسين شوقي ص ١٣٣ .

والقصيدة راثعة من حيث الصور والصياغة ، وما يتخللها من عظات وحكم يُطِلُ فيها شوق من برجه العاجى أو الذهبى على الدنيا من حوله ، وكأن شوق لا يبكى مصطفى كامل روح الوطن وشعلته الملتهبة ، وإنما يبكى مصطفى كامل الشخص وخلقه ودعوته إلى العلم الشريف ؛ ويتسلل من ذلك إلى شئون الحياة والموت ، وينظم مثل هذا البيت :

### دَمَّاتُ قلبِ المرءِ قائلةٌ لَهُ إِن الحياةَ دقائقٌ وثُواني

وكل ذلك لأن شوقى كان يخاف الحديوى و يخشى سخطه، وهو فى الوقت نفسه يريد أن يُرْضى الجمهور وأن يرضى الشعب الذى يقرؤه، فيحاوره ويداوره، وتخرج القصيدة على هذه الشاكلة من الحديث فى فلسفة الحياة والموت ، وإن تركهما فإلى الأخلاق وما يتصل بالأخلاق . أما سيرة مصطفى كامل ، وأما خدماته الوطنية ، وأما تعلق المصريين به، فكل ذلك يوضع عليه ستار، ويغشاه ضباب .

فشوقى شاعر القصر ، وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب إلا حين يجد القصر راضياً عن ذلك ، وقلما كان يرضى القصر ، فالقصر مشغول بنفسه ، وشوقى مشغول به وبالحديوى ، يمدحه فى كل مناسبة : فى العيد ، وفى ذكرى جلوسه على عرش مصر ، وفى ميلاده وحبّجة وزيارته . وهو يوجهه حيث يشاء ، ويتجه معه شوقى حيث يريد ، وكأنه ليس له إرادته ، فإرادة أميره هى العليا ، وهى التى تحركه ، وتقذف به كالكرة يميناً وشهالا ، تقذف به فى وجه الإنجليز وفى وجه اللورد كرومر ، وتسترده لتبعثه روحاً وريحاناً إلى السلطان عبد الحميد صاحب الأمر فى تركيا . ومن هنا تحتل التركيات فى ديوان شوقى فى أثناء هذه الحقبة التى قضاها فى القصر مساحة ومدى أوسع جداً المما مصر وحوادثها الحسام ، لا لسبب ، إلا لأن شوقى لم يكن يحس مصر حوادثها ، ولم يكن ملك نفسه وإنما كان ملك أميره ، وقد أراد له أميره أن يلى وجهه نحو تركيا ، فأدار وجهه إلى القبلة وأخذ يرسل برتيلاته وأناشيده .

وعباس إنما كان يريد من ذلك أن يستدر عطف الحليفة الذى يتبعه ، حتى يعينه ضد خصومه الإنجليز ، وحتى يرضى عنه وعن سياسته ، فانطلق شوقى كالسّهم، يتغنى بالحليفة والحلافة كما يتغنى بالترك فى كل مناسبة. وله فيهم قصائد راثعة حين ينتصرون مع الروس وفى البلقان وحين ينهزمون . ومن طريف ما له منذلك قصيدته أو موشحته « الأندلس الجديدة » فى الحرب البلقانية ، وفيها صور تالد الترك الحربي وتأسمى على المسلمين فى البلقان ، واستخرج من هذا الوتر الحساس نغما بديعاً . وله فى الانقلاب العنماني الذى أودى بالسلطان عبد الحميد قصيدته المشهورة :

## سل يليزًا ذاتَ القصورِ هل جاءَها نَبأَ البدورِ

وقد نَحا على الخليفة باللائمة ، لأنه لم يَرْعَ حَى شعبه فى الدسنور ، ولم يَسسُنُ أمته سياسة حكيمة، ثم أخذ فى تهنئة الجيش وزعمائه : أنور وشوكت ونيازى .

وعقد شوقى الصلة بينه وبين محمد رشاد الخليفة الجديد . كما كان يعقدها بينه وبين عبد الحميد . وتظهر فى قصائده التركيات هذه كلها عاطفة وثيقة نحو الترك . وقد يرجع هذا فى بعض أسبابه إلى الأصل التركى الذى جرت دماؤه فيه ، ولكن ينبغى أن لا ننسى عباساً دائماً ، فهو الذى كان يدفعه يميناً وشهالا ، وكان عباس مخلصاً لتركيا ، وكان يزورها فى الصيف ، فكان شوقى يخلص لها أيضاً . وكان يزورها معه ، وتتملقى عينه بمجالى البسفور وغيره من مثل المجكسوا وهو موضع فاتن فى ضواحى الآستانة ، وله فيه قصيدته التي يفتتحها بقوله :

تحيَّةَ شاعرِ يا ماء جكْسُو فليس سواكَ للأَرواح أنْسُ

وفيها يصف زوارق البسفور ومواطن الجمالفيه ، ولشوقى حاسة رائعة في الوصف والتصوير . لازمته طوال حياته .

على كل حال تركيات شوقى أثر من آثار عباس ، ولفتة من لفتاته التي كانت تغمر شاعرنا ، وتكتسحه اكتساح السيل ، فقد كان يحس أفي أعاقه أنه شاعر الحديوى أو شاعر الأمير ، وفى ذلك يفاخر معاصريه ، فيقول لهم إنه :

#### شاعرُ العزيزِ وما بالقليل ذا اللقبُ

وكان هذا اللقب كل ما يتمناه شوقى ، وقد تبعته نفسه ، وهو لا يزال شاباً يدرس الحقوق فى مصر وفرنسا ، وتبعته وهو موظف فى القصر ، فهو أمنيته فى شبابه وفى كهولته .

فلم يكن لشوق من رغبة إلا أن يكون ظلا للأمير ، وربما كان لفساد الحياة السياسية في مصر حينئذ أثر في توجيه شوق ، فقد نشأ وهو يرى القصر والأمير كل شيء في حياة المصريين ، فهما مصدر العز والذل، والحفض والرفعة، والجاه والسلطان، فأراد شوقى أن يقتحم هذا الحصن الأشم ، وأن يكون له مجال فيه . ولو أن الحياة كانت تجرى في مصر على شكل آخر ، فيه ديمقراطية ، وفيه إيمان بالشعب وعمل صادق على إرْضائه ، لكانت أحلام شوقى غير هذه الأحلام ، ولما رأيناه يجرى منضوياً تحت لواء الأمير يسبع محمده آناء الليل وأطراف النهار .

الظروف السيئة التي أحاطت بشوقى إذن هي التي ضيقت حدود شاعريته وجعلتها محفوفة بالأشواك في هذه الحقبة الطويلة من حياته التي تجاوزت عشرين عاماً ، فلم يعد شوقى يملك نفسه . بل أصبح يملكه الأمير كما يملك أى شيء من ثروته .

وليس من شك فى أن عباساً لم يحسن ملك شوق ، فقد سخره لنفسه ، وكان ينبغى أن يسخره لفنه ، وأن يقف منه موقف ملوك أوربا من شعرائها ، على نحو ما وقف أغسطس قديماً من قرجيل ، وعلى نحو ما وقفت حديثاً إليزابث من شكسبير ، ولويس الرابع عشر من معاصريه . وقد تعلم عباس فى

«فينا» عاصمة الفن والفنانين ولو أنه قرأ تاريخ عباقرتها الموسيقيين : هايدن وموزارت وبيتهوفن لعرف أن أسرة هابسبورج كفلت لهم حياتهم الفنية كما أرادوها ، ولم تجعل منهم تابعين ولا خدماً لها ، بل أحنت رءوسها لهم وأيدتهم بكل ما استطاعت من مال وجاه .

وكان ينبغى لعباس أن يصون كرامة شوقى وأن يمده بالمال الذى يريده ، حتى نتقد هذا القبس المبارك فى شاعره ؛ إذن كنا نعد عباساً حامياً للآداب فى عصره ، ولكنه لم يصنع ، ولم يحاول ، بل استمر يشد البلبل من خيط فى لسانه ليتملقه ويداهنه ، ويغنيه بما يشاء ويهوى .

وفى أثناء ذلك كان يصدح بأنغام رائعة كانت خليقة بأن تنبه له أميره ، وهل أروع فى تاريخ شعرنا المصرى من ملحمة شوقى التاريخية التى صاغ فيها تاريخ وادى النيل من الفراعنة إلى محمد على والتى ألقاها فى مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤ ؟ وهل أبدع فى تاريخ هذا الشعر من قصيدة النيل ؟ وكأن عين الأمير لم تكن عيناً كبيرة ، أو كأنما كان عليها غشاوة ، ولم يكن هناك أمل فى أن تنجاب الغشاوة.

فظل صوت الشاعريتقطع ، ولم يستطع أن يمده حيث ينبغى أن يمتد ، ولم يستطع أن يعبّر به نوافذ القصر ، ولا أن يخرج به عن صورة المديح الا قليلا ، فظل صوتاً ضعيفاً شاحباً ، فيه جمال ، ولكنه جمال الأسير ، وفيه روعة ، ولكنها ليست روعة البحر الضارى ، وإنما روعة النبع الضئيل .

وكان النبع كثيراً ما تفيض جوانبه وتتدفق مياهه ، فكان الشاعر يهدر بتاريخ مصر أو بالنيل أو بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولكنه كان لا يلبث أن يهدأ أو أن يجف معينه ، فيعود إلى سيده ، يغنيه على قيثارة المديح ما يهوى من حمد وثناء وملق ودهان .

ومعنى ذلك كله أن شوقى لم يكن يفرغ لنفسه فى أثناء وظيفته فى القصر ، فكان شعره دائماً لأميره ، وقلما نظم شيئاً لنفسه، فنفسه تجرى فى إثر مولاه ، وهو عنها لاه ، لا يكاد يرد عما إليه إلا فى الحين البعيد بعد الحين ، ومن يدرى ؟

لحله لم يكن يريد لها أن ترتد من هذا الطريق الذهبي الذي تهرول فيه . ومع خلاف فقد كان شوق يسترد نفسه أحياناً قليلة ، وكان يتغنى لها حينئذ بما فهمه لحق الفهم في حياته الأرستقراطية المترفة وفي أوربا في أثناء دراسته من تلك الحضارة لللادية التي تدفع دفعاً إلى شيء من اللهو والخمر . وظهر أثر ذلك في بعض شعره قبل سفره إلى أوربا وبعد مجيئه ، ومن نماذجه قصيدته :

حَفٌّ كَأْسَها الحَبَبُ فهي فِضَّةٌ ذَهَبُ

#### وقصيدته:

رمضان وكَّ هاتِها يا ساق مُشْتاقَةً تسعى إلى مُشْتاقِ

وطبيعى أن يغنى شوق لنفسه مثل هذين الصوتين ، فقد كانت حياته مترفة توفاً خالصاً ، إذ أتاحت له وظيفته فى القصر وجوائز الأمير كل ما ابتغى من ثراء ، وتصادف أن تزوج بسيدة ثرية (١) ، فأعانه ذلك كله على أن يعيش كما يريد من حيث الترف والبذخ واللهو . ويكنى أن نقرأ فى كتاب ابنه «حسين» وصف داره (٢) التى اختطها فى ضاحية المطرية منتقلا إليها من داره بحى الحننى ليكون قريبا من قصر أميره «قصر القبة» وهى التى سماها «كرمة ابن هانئ » ونطلع على ما كان بها من الأثاث ومئات الطيور الملونة واللوحات والغرف البهيجة ، لنعرف كيف كان يعيش شوقى معيشة كلها لذة ومتاع .

وإذن فشوقى كان فى معيشته الخاصة أو معيشته الداخلية يأخذ غير قليل من الحرية ، فلم يكن هناك القصر ، ولم يكن هناك خيط سيده الذى يشد السانه، ولم يكن هناك الجمهور الذى يطلع على سرائره، إنما كان هناك شوقى وحده وثراؤه وترفه وحفلاته وما يريد من خمر ولهو .

وشوقى فى ذلك كله يخالف سمت الوقار الذى يصطنعه فى القصر وفى

<sup>(</sup>۱) ذكرى الشاعرين ص ٣٣٠.

<sup>(</sup>٢) أبي شوق ص ٣ – ١٨ .

لقاء الناس وعلى واجهات الصحف ، وهذا طبيعى فى الفنانين والناس جميعاً أن تكون لم شخصية فردية وشخصية اجتماعية ، فليس من الضرورى دائماً أن يكون ما يواجه الفنان به الجمهور هو عين ما يواجه به نفسه . وتتسع المسألة فى الفنانين والشعراء ، لأنهم من ناحية يصورون أنفسهم من حيث إنهم أفراد ، ومن ناحية أخرى يصورون مجتمعهم وما به من ترغات ، وقد يسايرون هذا المجتمع ويخضعون ، وقد يتمردون ويشذون عليه ، وهؤلاء هم المصلحون . ولم يكن شوقى مصلحاً ، وإنما كان عبداً لمجتمعه ولحياته الحارجية ، فطبيعى أن لا يكون سلوكه الفردى مماثلا لسلوكه الاجتماعى ، فهو فى منزله وحياته الحاصة يشبع مزاجه وميوله ، وهو فى القصر والحياة الاجتماعية يشبع مزاج أميره وذوقه ، فيؤلف له أغانى أميره وذوقه ، ويحاول أن يكسب مزاج الجمهور وذوقه ، فيؤلف له أغانى وأناشيد فى تاريخه ونيله ، أو فى الحلافة والإسلام أو فى مدائح الرسول صلى الله وأناشيد فى تاريخه ونيله ، أو فى الحلافة والإسلام أو فى مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم كقصيدته التى نظمها فى سنة ١٩٠٩ والتى قلد فيها صاحب بهج السرد :

رِيمٌ على القاع بين البَانِ والعَلَم (١) أَحَلَّ سَفْكَ دَمِى فى الأشهر الحُرُمِ ويمّ على التي قلد فيها همزيته:

وُلِد الهُّدى فالكائناتُ ضِياءً وفَمُ الزمان تبسُّم وثَنساء

وقد وقف محمد حسين هيكل عند هذه الناحية في مقدمته للطبعة الثانية من الشوقيات، ولاحظ أن شوقي له شخصيتان مختلفتان في شعره يقول: « وإنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف لا صلة بين أحدهما والآخر ، إلا أن كليهما شاعر مطبوع ، يصل من الشعر إلى عليا سماواته ، وأن كليهما مصرى يبلغ حبه مصر حدد الرجلين غير الرجل الآخر، مصر حدد الرجلين غير الرجل الآخر،

<sup>(</sup>١) ريم: غزال. القاع: الأرض المنبسطة المعشبة. البان: شجر. العلم: جبل.

الحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان ، مسلم يقدس أخوة المسلمين ، ويجعل من دولة الحلافة قدساً تُفيض عليه شئونه وحوادثه وحى الشعر وإلهامه ، حكيم يى الحكمة ملاك الحياة وقوامها ، محافظ فى اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ولكل معنى ولكل فكرة ولكل خيال . والآخر رجل دنيا يرى فى المتاع بالحياة وضيمها خير آمال الحياة وغاياتها ، متسامح تسع نفسه الإنسانية وتسع معها الرجود كله ، ساخر من الناس وأمانيهم ، مجدد فى اللغة لفظاً ومعنى . وهذا الرجوح ظاهر فى شعر شوقى من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر » .

واستطرد هیکل یفرق بین عنایة شوقی بهاتین الناحیتین فی الحیاة وعنایة أبی نواس بهما ، إذ نلقی فی شعره مثل قوله :

أَلَّا فَاسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لَى هِيَ الْخَمْرُ وَلا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أَمْكُنَ الْجَهْرُ

#### وقوله :

إذا امْتَحَنَ الدُّنيا لبِيبُ تكشفت له عن عدُو في ثيابِ صديق ويزعم هيكل أن هناك فرقاً في معالجة كل من الشاعرين ويزعم هيكل أن هناك فرقاً في معالجة كل من الشاعرين لتاحيين ، فأبو نواس صاحب لهو ومجون وخمر ، والحكمة عنده عارضة ، تأتى صدفة واستثناء ، أما شوقي فالصورتان متوازيتان عنده ، تستقل كل منهما عن صاحبتها ، فكل منهما جوهرية في شعر الشاعر وروحه ، وكل منهما قائمة في لبّ ديوانه وصميمه ولسنا ندرى ماذا يريد بالشخصيتين المختلفتن تمام الاختلاف ، أما إن أراد ما يشيع في هذه الأيام بين النفسيين عن قصة وحكتور جيكل ومستر هايد » وهما شخصيتان لشخص واحد ، تختلف كل منهما في تصرفها عن الأخرى تمام الاختلاف . فإنه يكون مبالغاً ، بل يكون مخطئاً ، إذ أن المعروف بين النفسيين أن كلا من الشخصيتين لا تدرى عن الأخرىأى شيء من تصرفها ، واختلاف شخصيتي شوقي ليس من هذا النوع عن الأخرىأى شيء من عرفنا حياتهم الشخصية وحياتهم الاجتاعية . وليس بصحيح عند كثير منهم ، ممن عرفنا حياتهم الشخصية وحياتهم الاجتاعية . وليس بصحيح

أن شوقى يختلف فى ذلك عن أبى نواس ، فإن الشاعر العباسى كان يكثر من الحمر وشعر اللذة حقًا ، ولكنه كان ينظم فى شعر الزهد والحكمة ، وتفسير ذلك بسيط ، وهو أنه كان يطلب اللذة والمتاع ، وكان يفكر فيهما وفى نفسه وحياته ودنياه ، فكان ينتفض ، كما ينتفض العصفور بلله القطر ، إذ يرى الحياة لا تدوم ولا تبقى لأحد .

فأبو نواس فى لهوه وحكمته ليس أكثر من شاعر يطلب اللذة ، ثم يفكر فى عواقب اللذة ، وما يصادف صاحبها بعد حين من حرمان . فحكمته وزهده كل ذلك ناجم عن خمره ولذته ، وليس هناك تضارب فى شخصيته ولا تخالف ، ولا ما يصح أن نفسره بالصدفة العارضة . على أننا إذا أخذنا نبحث أبا نواس جادً بن وجدناه ينحل من حيث النظرة العارضة إلى شخصيات متخالفة ، فهناك أبو نواس الماجن ، والآخر الزاهد؛ والثالث الرسمى الذى يمدح الخلفاء ويغشى عجالسهم ، والرابع الذى كان يغشى حلقات الدرس والعلماء من المعتزلة واللغويين وغيرهم .

والحقيقة أنه ليس في شخصيات أبي نواس تعدد ولا اختلاف ، وإنما هي حياة الفنان حين يخلص إلى نفسه ويعيش معيشته الداخلية ، والفنان حين يخرج إلى المجتمع ويتصل بنزعاته وأذواق الناس فيه ويعيش معيشته الخارجية . وهذا نفسه ما نلاحظه عند شوق ، فليس هناك تعدد في شخصيته ، وإنما هي حياته الفردية وما يتصل بها من لذة ومتاع وحرية ، وحياته الاجماعية وما يتصل بها من القصر والحديوى والجمهور ونزعاته ، ولاخلاف بين الحياتين أو تخالف ، وإنما هي خصال شوق وصفاته .

على أنه ينبغى أن لا نرسل هذا الكلام إرسالا ، فإن حياة شوق الحارجية كانت تسْتُ دائماً حياته الشخصية الداخلية ، فما فى ديوانه عن لذته ومتاعه قليل قلة شديدة ، وكأن حياته الرسمية كانت تغطى أعشابها النبع كله فى هذه الحقبة من حياته ، فكان من العسير أن تظهر مسارب لهوه . ولذلك يغلو هيكل حين يقيم المجموعتين من الحياة أو من الحصال متوازيتين مستقلتين ،

فإن الحصال الماجنة لا تكاد تظهر عند شوق إلا ظهوراً باهتاً ضئيلا نحيلا ، وكأن حياة شوقى الشخصية وخصاله اللاهية تبعثرت فى خضم الحياة الحارجية التى عاشها فى القصر وعلى صفحات الصحف .

٣

#### في المنفي

لم يكن من المكن أن تنقذ رَبّة الشعر شوق من هذا المعتقل الذي حبس فيه وحبست شاعريته معه إلا أن تلم بمصر أحداث كبرى، تنزعه في أثنائها من أحضان هذا السجن الذي كان محبباً إليه ولم تلبث الأحداث أن ألمت حين أعلنت الحرب العظمى في سنة ١٩١٤ وكان عباس غائباً عن مصر بتركيا ، فأعلنت إنجلترا حمايتها على الوطن ، وأبت على عباس أن يعود إليه ، وأقامت مكانه السلطان حسين كامل ، وأخذت تحول بين حاشية عباس وبين القصر ، وخاصة ذوى الزُّلْفَة والحظوة الأولى منهم .

وكان شوقى فى مقدمة من يعد ً المحتل أحركاتهم ويراقب خطواتهم، وكان يُظْهر وفاء للعهد القديم، فهو يحب عباساً ويؤثره على حسين، ولكن الظروف تغيرت، ولابد له من المداورة، فصاغ قصيدته:

أَأْخُونُ إِسهاعِيلَ في أَبِناثِه ولقد وُلِدْتُ بِبابِ إِسهاعِيلا

وفيها تظهر نفسيته المضطربة، فبينما يحاول أن يرضى حسيناً نراه يقول (إن الرواية لم تتم فصولا) مشيراً إلى أن الإنجليز لا يزالون يبيئتون شرًا بالأسرة العلوية. وثاروا لهذا النذير، وأوجسوا خيفة من تأثير شعره فى نفوس المصريين فأمروا بنفيه من البلاد، واختار الأندلس مقاماً له.

ورفعت السفينة سلاسلها من بور سعيد ، وألقت بشوقى وأسرته علىساحل إسبانيا فى برشلونة ، فنزل فى فندق فيها ، ثم أقام فى ضاحية جميلة من ضواحيها

تُدْعَى « قلقدريرا » ، وهى ترتفع كثيراً عن سطح البحر ، فكان يتمتع بهذا الارتفاع ، وبما حوله من غابات الصنوبر ومشاهد الطبيعة الراثعة ، كما كان يتمتع برؤية البحر ، والسفن غادية رائحة على برشلونة ، وإلى ذلك يشير فى سينيته ، إذ يقول :

# مُستطارً إذا البَوَاخرُ رَنَّتْ أُولَ الليلِأُو عَوَتْ بعدَ جرْسِ

وعلى هذا النحولم يعد شوقى يتحينى حياته الرتيبة التى كانت تبدأ منكر مة ابن هانى إلى القصر ، ثم تعود أدراجها من القصر إلى كرمة ابن هانى ، فهذه الدورة من حياته قد دخلت فى عالم الظلال إلى غير رجعة ، وخلفتها دورة جديدة ، انتقل فيها الشاعر إلى عالم النور حيث لا ترهقه قيود القصر وأغلاله ولا أفاعيه وسمومه .

ومع أن هذه الدورة الجديدة كانت فرحة هنيئة لربيَّة الشعر فإن شوقى لم يستقبلها بالفرح ، بل استقبلها بالحزن والألم لفراق الوطن وقلة المال وتعذره أحياناً بسبب الحرب. ولم يكن شوقى يعرف قبل ذلك الحزن، فقد كانت حياته تجرى على وتيرة واحدة من اللهو والمرح ، فلما حيل بينه وبين عشمًّة أحس بغير قليل من الألم ، بل أخذ يصهر الألم نفسه ، وكم كان شعرنا المصرى الحديث محتاجاً إلى أن يصهر الألم نفس شوقى ، حتى تصبح نفساً غنية ، وحتى يقترب شوقى من جمهور وطنه ، وما يكتظ به صدره من هموم .

فليحزن شوقى ، ليحزن من غربته ، وليحزن لمضايقة الإنجليز له فيما يرسل إليه من أمواله ، وليحزن على عشه في كرمة ابن هانى ، وليحزن على وظيفته في القصر ، وليحزن على ما أصاب أميره عباساً ، وليحزن لهذا النفي والتشريد ، ففي كل ذلك أحلام جديدة ستحقق لشعرنا المصرى ، فقد أصبح أمير هذا الشعر منكوداً . ولا يزيد ذلك ربتة الشعر إلا فرحاً على فرح ، فإن صوت شوقى يتكامل له اللحن ، فقد كان البلبل ، من قبل ، أسيراً ، وكان لا يغنى إلا مديحاً متشابهاً في أغلب أحواله ، ولم يكن يعرف شيئاً من محن

الحياة وآلام الناس. فالآن تتم له نفسه الشاعرة ، والآن يتم له صوته ، فقد أحس الحياة من طرفيها: اللذة والألم ، والنعيم والحرمان.

وظل الشاعر في « قلقدريرا» حتى أعلنت الهدنة في سنة ١٩١٨ فأصبح من حقه أن يتجول في إسبانيا كما يشاء ، فتنقل بين مدنها الكبيرة ورأى مجد الحرب الدائر في قرطبة وإشبيلية وغرناطة . وذهب يبكيهم ويبكى نفسه في قصيدته السينية المعروفة ، وقد بدأها بحنينه إلى وطنه ، يقول :

اختلافُ النهارِ والليل يُنْسِى اذْكُرَا لى الصِّبا وأَيامَ أُنْسِى وسَلامصر هل سلاالقلبُ عنها أو أَسَا جُرْحَه الزمان الموسَّى أحرامٌ على بلابلهِ الدَّوْ حُ حلالٌ للطير من كل جِنس وطنى لو شُغِلتُ بالخلدِ عَنْهُ نازعتْنى إليه فى الخُلد نفسِى شهد اللهُ لم يغبْ عن جفونى شخصُه ساعةً ولم يَخْلُ حِسِّى

واستطرد يتحدث عن الجزيرة والنيل والجيزة والنخيل والأهرام ، وعرض التاريخ وعبره وما يُطونى فيه من تحول الدهر وفناء الدول ، كل ذلك ليصل للى غرضه من قصيدته ، وهو وصف الأندلس والحديث عن دولها. وقد صور قصر الحمراء بغرناطة تصويراً دقيقاً ،حتى كأننا نشاهده لدقة تصويره ، ووقف يتأسى على خروج العرب من الأندلس ،ويذكر دخولم وكيف جاءوا إليه في سنُفن كأنها الأرائك ، ثم خرجوا منه على سفن كأنها اللحود :

ركبوا بالبحار نَعْشاً وكانت تحت آبائهم هِيَ العرشُ أمسٍ

ومن يقرأ هذه القصيدة يرى شوقى قدحاز لنفسه ثقافة تاريخية عميقة بالأندلس وأمجاد العرب فيهاو حضارتهم وبهضتهم بقرطبة حتى كانت منارة أوربا لأواخر عصرها الوسيط . ولم يكتف شوقى بالتعمق فى قراءة تاريخ العرب فى الأندلس فقد عُنى أيضاً بقراءة شعرائهم ودواوينهم .

وكانت أوقات الشاعر فارغة لمدة خمس سنوات ، فقرأ كثيراً عن الأندلس ، وملا وَعْيه ولاوعيه بتاريخ أبطالها وشعرائها، فبدأ يكتبقصة «أميرة الأندلس» أو أخذ يعد نفسه لكتابتها ، واختار لها حياة المعتمد بن عباد و زوجته الرميكية ، وكل من يتصل بالأندلس يعرف أن القطعة الأرجوانية للحياة الدرامية في الأندلس هي نفس هذه القطعة التي انتخبها شوقى ، فإن حياة ابن عباد لايسمعها شخص مسرودة ، إلا ويرى فيها قصة رائعة .

وأخذشوق يتعمق فى قراءة الشعر الأندلسى ، ويظهر أنه أعجب بابن زيدون إعجاباً خاصًا ، وربما كان فى ذلك دليل على تعديل حدث فى القيثارة ، فقد كان شوقى لا يهمه الشعر الوجدانى ولا أصحابه قبل ذهابه إلى الأندلس . كانت أكثر صلته بالمتنبى أهم شعراء المديح بين العرب السابقين ، وهذا طبيعى لأنه يتفق وذوقه فى الشعر الرسمى الذى كان يصنعه . أما فى الأندلس ، فلم يعد الشاعر الرسمى المعروف ولم يعد فى حاجة إلى قراءة المتنبى وأمثاله من الرسميين ، ولذلك رأيناه يتعلق بابن زيدون ويحاول أن يعارضه فى قصيدته النونية المشهورة التى يبث فيها حبه وحنينه إلى: «ولادة» قرة عينه، فينسج على منواله قصيدة بديعة له، وفيها يقول:

لكنَّ مِصْرَ وإِنْ أَغضتْ على مِقَةٍ (١) على جوانبها رَفَّتْ مَائِمُنا ملاعبُ مرحت فيها مآربُنا يا مَنْ نغارُ عليهم من ضائرنا ناب الحنينُ إليكم في خواطرنا جثنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا وما غُلِبْنا على دَمْع ولا جَلَدٍ

عَينٌ من الخلد بالكافور تَسْقِينا وحول حافاتها قامتْ رَوَاقينا(٢) وأربع أنسَت فيها أمانينا ومن مصون هَواهُم في تناجينا عن الدلال عليكم في أمانينا في النائبات فلم يأخذ بأيدينا حتى أتنا نواكم من صياصينا(٢)

<sup>(</sup>١) مقة: محبة. (٢) رواقينا: راقياتنا من السحر. (٣) الصياصي : الحصون.

تُميتنا فيه ذِكْراكم وتُحْيينا يكاد في غَلسِ الأُسْحارِ يَطْوينا حتى يزول ولم تَهْدَأُ تَرَاقينا أَنَّ وَقَاسينا حتى قعدنا بها حَسْرى تُقاسينا ولم يَهُنْ بيكِ التَّشْتيت غالينا إذا تلون كالحِرباء شانينا في ملكها الضَّخْم عَرْشاً مثل وادينا مَرُّ الصِّبا في ذيولِ من تصابينا

ونابغي (١) كأنَّ الحشرَ آخرُهُ نَطْوِى دُجاه بجرح من فراقكمُ إذا رَسَا النَّجْمُ لَم تَوْقَأُ محاجرُنا بِتْنَا نُقَاسِى الدَّواهي من كواكبه نحن اليواقيتُخاض النارجَوْهرنا ولا يحول لنا صِبْغُ ولا خلُقُ لم تَنْزِلِ الشمسُ ميزانًا ولاصَعِدَتْ أرضُ الابوَّة والميلاد طيَّبها

ألم تكن ربيَّة الشعر محقة فى فرحها حين خلع شوقى عنه الحلة الرسمية ، وخرج من الحياة الضيقة التى كان يعيشها فى القصر ؟ وهل كان من الممكن أن نسمع منه هذا الصوت ونفسه هانئة مغتبطة ؟ لقد أخذ النبع يتفجر تفجراً طبيعيًّا على لسان شوقى ، ولم يعد مقصوراً على المديح وما يشبهه . ثاب إلى حوادثه ونفسه ، ولم تعد الحياة سارة بهيجة مثل هذه الكأس التى وصفها بقوله :

# حفٌّ كأُسَها الحَببُ فهي فِضةٌ ذَهَبُ

بل لقد حفّ الكأس دموع غزار وأنات طوال ، واستيقظت روح الشاعر بعد سبات عميق ، وأخذت تنظر فيا حولها من عبر التاريخ الأندلسي وشموس الدول الغاربة هناك ، وامتد البصر في أعماق تاريخ العرب ، فكتب شوقى ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » .

والتاريخ قطب داثر في شعر شوقى منذ كتب همزيته التي قدمها إلى موتمر المستشرقين في سنة ١٨٩٤ فليس هذا اللحن جديداً عنده ، إنما الجديد

<sup>(</sup>١) النابغي: الليل. (٢) ترقأ: تكف عن الدمع. التراقي: العظام ممايلي ثغرة النحر.

فيه أنه اختار هذه المرة الدول الإسلامية وعظماء العرب ليبكى أيامهم ، يدفعه إلى ذلك وقوفه على أطلال الأندلس الدارسة .

على كل حال أخذ شوقى يرقرب إلى نفسه فى الأندلس بأكثر مماكان يقرب إليها فى مصر ، فقد تعود من قبل أن يعيش فى الحارج وأن لا يعنى بنفسه ، فليس فى نفسه ما ينبغى أن يعنى به إلا بعض خطرات قليلة فى حياته، أما بعد ذلك فهو لغيره ، يعيش كما يصرفه أميره ، ولا يجد من ظروفه ما يدفعه إلى الإباحة بما فى أطواء نفسه . أما فى الأندلس فقد تخلص من العالم الحارجى ، وأخذ يحس نفسه المحزونة ويصدر عنها فى شعره .

وأشرفت قصة النبي على نهايتها ، وتلكأت السلطات المصرية في استدعائه بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وكانت هذه فرصة ليجول في إسبانيا وبين ديار العرب الدارسة هناك . وعفت عنه السلطات فسافر إلى «جنوا» بحرآ ، ومنها ذهب إلى « البندقية » فركب أول باخرة تغادر أوربا إلى مصر . وخرجت القاهرة لاستقباله ، وبالغ أهلها في الحفاوة به . وكان لذلك تأثير كبير في نفسه .

٤

## في الفضاء الطليق

عاد شوقى إلى وطنه ، فوجد أرضه مخضبة بدماء الحركة الوطنية الذكية ، ووجد كل شيء فيه يتحول ويتغير ، ولا ندرى هل فكر فى العودة إلى القصر ؟ ولكن المؤكد أن أبواب القصر لم تفتح له . فظل بعيداً مع الشعب ، يعيش فى حياته الجديدة

فلتفرحى رَبَّة الشعر ، ولتدقيَّى البشائر ، فإن طائرك لن يعود رهين محبسه القديم ، ولا رهين ذهب إسماعيل وأبنائه ، فقد أخذ يرفرف حرَّا طليقاً في الفضاء ، وأخذت أجنحته تلمع فيها ألوان الطيف ، وهي ألوان لم تكن تستمد

من القصر وأميره ولا من حياته الأرستقراطية القديمة ، وإنما كانت تستمد من دماء الشعب التي سفحها راضياً في الحركة الوطنية المباركة سنة ١٩١٩ ومن آماله وآلامه ، وأيضاً من آمال الشعوب العربية جميعاً وآلامها .

أصبح شوق إلى حد ما ديمقراطيًا يعيش مع شعبه والشعوب العربية ، وكان مظهر ذلك في حياته أن أغلق داره أو كرَّمته في المطرية ، واتخذ له كرمة جديدة في الجيزة . وفرَغ لنفسه وحياته الخاصة ، ونزهاته المختلفة في النيل وفي الأهرام ، وفي إحدى نزهاته نظم قصيدته المشهورة :

أَبِا الهَوْل طال عليك العُصُرْ وبُلِّغْتَ في الأَرض أَقْصى العُمُرْ

وبنى فى الإسكندرية بيتاً سماه « دُرَّة الغوَّاص » وكان كثير الرحلة إليها فى الصيف وفى الشتاء . وكان يرحل إلى باريس لرؤية ولديه على وحسين فى أثناء تعلمهما هناك ، كما كان يرحل إلى سوريا ولبنان .

وكانت شهرته قد طبّقت الآفاق ، فأينا حلّ أقيمت له الاستقبالات ، وكان بيته منتدى الأدباء والشعراء وكبار رجال عصره. وقد زاره فى عام ١٩٢٦ وطاغور» شاعر الهند الكبير ، وقلما يفد على مصر زعيم عربى إلا ويزور الكرمة، وممن زاروها إسعاف النشاشيبي أديب فلسطين والسيد الثعالبي الزعيم التونسي .

واختير شوقى عضواً فى مجلس الشيوخ . وفى سنة ١٩٢٧ أعاد طبع ديوانه الشوقيات ، فأقيمت له بهذه المناسبة حفلة تكريم كبيرة ، بل حفلات ، الشوكت فيها الدول العربية جميعاً بمندوبين ، نتر وا رياحيهم ، بل اشتركوا جميعاً فى وضع تاج إمارة الشعر العربى ، على مفرقه . وممن ساهم فى هذه الحفلات محمد كرد على عن المجمع العلمى العربى بدمشق وشبلى ملاط عن لبنان وأمين الحسينى عن فلسطين وشكيب أرسلان وفندنبرج البلجيكى عن بلده ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلاد العربية البيعة لشوقى :

أمير القَوافى قد أتيت مبايعاً وهٰذِى وفودُ الشرق قد بايعت معى

وعلى هذه الشاكلة حقق شوقى كل ما كان يطمح إليه من مجد أدبى . وفي أثناء ذلك كان يتصل بالشعب وحياته الجديدة بعد نهضته الوطنية كما كان يتصل بشعوب البلاد العربية ، فقد شارك السوريين في ثوراتهم الوطنية المختلفة وسجل هذه الثورات شعراً رائعاً . ولم يترك فرصة للإشادة بزعيم عربى أو حركة عربية إلا انتهزها ونوه فيها بآمال العرب وظلم المستعمرين وما ينالونهم به من عذاب .

وبذلك أصبح أمل الشباب فى مصر وسوريا وغيرهما ، وأصبح شعره يردَّد فى كل مكان ينطق أصحابه بالضاد ، وظل يتربع عرش إمارة الشعر العربى بقية حياته ، وحتى الآن لا يزال اسمه يدوِّى فى آذان العرب كأنه تراتيل السَّحرَر .

وُ يَخْسَلَ إِلَى الإنسان أنه لم تبق لشوق أمنية تمناها إلا حققها له الدهر ، حتى المغنتى الذى كان يريده لشعره نثرت مصر كنانتها بين يديه ، لبختار أروع صوت فيها ، يلحن له أغانيه ، فمنذ سنة ١٩٢٤ أصبح محمد عبد الوهاب يتبعه كظله فى كرمته بالجيزة ، وفى رحلاته : فى باريس ولبنان ودمشق .

وكانت حياته حينئذ نعيما ومتاعاً خالصاً . ويكنىأن نقرأ ما سطر وكانبه أحمد عبد الوهاب عن معيشته الحالمة منذ سنة ١٩٢٠ لنرى كيف كان يسير في طرق مملوءة بالورود والرياحين ، وكيف كان يجلس في أجواء معطرة ، وكيف كان يتناول الحياة كؤوساً صافية (١) . فهو يدور في فلك من المرح والحياة البهيجة التي لا يطمع شاعر في شيء وراءها ، إذ نراه يتنقل من مقهى إلى مقهى ومن مطعم إلى مطعم ومن دار خيالة إلى دار خيالة ، ومن سهرة إلى سهرة ، وكأن جوه كله جو طرب وغناء . وحد ثنى بعض من كانوا يزورون أبناءه في كرمة الجيزة أنه كان بها غرف استقبال محتلفة ، وكان لكل غرفة زوارها ، وكلهم تقد م له كئوس الخمر ، فهي كرمة حقيقية ، وكان عبد الوهاب زوارها ،

<sup>(</sup>١) افظر « اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء » ص ٨٩ وما بعدها .

لا يزال يغنى فى إحدى الحجرات. فإذا قلنا إن شوقى اجتمعت له زينة الحياة المصرية الدنيا لم نكن مغالين، بل كنا محقين. وفى أثناء ذلك كان يختلط بالحياة المصرية العامة، فينزل من سيارته ويتجول فى الطرقات على غير هدًى، ويختلط بمجاميع من الأصدقاء فى منزله وفى دور الصحف والنوادى، ويلزم الشعب فى مواسمه. ولم تكن حياته من حياة الشعب، ومع ذلك حاول جاهداً أن يحسر معه بأفراحه وأتراحه.

ولعلنا لا نتجاوز الحق إذا قلنا إن حياة شوقى هذه الحاصة لم تكن ذات كر بعيدة في شعره في أثناء هذه الدورة الأخيرة من حياته ، فإن من خصائص شوقى الأساسية أنه لا يشعر بنفسه شعوراً كاملا في فنه ، وكأنه يحس دائماً لعيش لغيره ، وقد بدأ حياته الفنية بإخضاعها للخديوى ومدائحه ، وما زال حتى حقق أمنيته ، فعاش له حتى في غزله ووصفه للخمر ، إذ نراه يضعهما في مقدمات مدائحه ، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادراً ، فحتى شعره في مقدمات مدائحه ، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادراً ، فحتى شعره في مقدمات مدائحه ، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة الانادراً ، فحتى شعره مقدمي لم يكن يفكر فيه لنفسه ، وإنما كان يفكر فيه لأميره . وفرصل عن هذا الأمير وقصره ، ومع ذلك لم يعد إلى نفسه .

فشوق ليس من الشعراء الأثيرين الذين تنطبع فى شعرهم حياتهم الحاصة ، وإنما هو من الشعراء الغيريين إن صح هذا التعبير ، قد وهب فنه وشعره لا لنفسه وإنما لغيره . ولكن من يكون هذا الغير بعد الحديوى عباس لقد ظل علمسانيا نحو خمس سنوات وهو فى تيه من الحيرة ، لا يدرى بمن يربط شعره ، ولخلك قل شعره هناك قلة شديدة ، فلما رجع إلى مصر ، ووجد الشعب المصرى قد نهض من كبوته ، ونفض الغبار عن عينيه ، وبدأ خطاً مستقيماً لنهضة مباركة ، أحس أنه وجد القطب الذى يربط به نفسه ، فعاش فى هذه الحقبة مجتلط به فى النوادى والأسواق ، ويحاول أن يعبر عن حياته ومشاعره .

وإذن فمن الوجهة العامة احتفظ شوقى بعد رجوعه من المنفى بخاصته الفنية المميزة له ، وهى أن يكون شاعر غيره ، كان شاعر عباس ، فأصبح شاعر الشعب المصرى ، بل شاعر الشعوب العربية كلها ، ينبض قلبه بأحلامها

وآمالها وما تكون فيه من جهاد وثورات . أما نفسه فإنه لم يفرغ لها قديماً ولا حديثاً ، إذ كانت طبيعته الفنية تقتضيه دائماً أن يخضع لغيره فى صنع شعره . وإذا كان أميره القديم عباس قد انتهى وانتهت دولته فليتخذ له أميراً جديداً هو شعبه ، بل ليتخذ له أمراء جدداً مختلفين ، هم شعوب العالم العربي . وأمراؤه في هذه المرة لا يملئون حجره ولا جيّبه ذهباً ، فهم لا يملكون الذهب ، وإنما يقدمون له حبًّا وعطفاً وقلوباً أغلى من الذهب وأئمن . ولعل هذا ما جعل شعره يفيض بالعاطفة ، فهو يبادل هذه الشعوب شعورها نحوه ، ويعمد إلى قيثارته فيتغنَّى مجدها القديم ، ويصور آمالها في حياة حرة كريمة .

وكل ذلك بعث فيه نزعة ديمقراطية ، ولا نشك في أن أغانيه التي صدح بها عبد الوهاب جزء من هذه النزعة ، فهو فيها لا يغنى نفسه ، وإنما يغنى شعبه ، ولعله من أجل ذلك نزل عن أسلوبه العربي الفصيح ليغنى أميره المصرى الجديد ، إذ الشعب إنما يألف لغته العامية البسيطة السهلة ، وإذن فليهبط له حتى ينال كل ما يريد من استحسانه ، وحتى يقع من هواه الموقع الذي يصبو إليه . ونجح شوقى فجرت أغانيه لا على لسان عبد الوهاب وحده ، بل أيضاً على لسان كل مصرى ، في القصر وفي الكوخ ، وشددا بها الرجال والنساء والأطفال .

ونظر شوقى فوجد وراء القمة التى انهى إليها قمة لم يُعن َ بالارتفاع إليها العناية التى تستحقها ، فحاول بكل قوته وكلما تملك أجنحتهمن قدرة أن يبلغها ، ونفخت فى روحه رَبَّة ُ الشعر ، فإذا هو يبلغ القمة البعيدة ، ويظفر بحلمه الذهبى الذى فكر فيه فى أثناء شبابه ، حين ألف رواية «على بك الكبير»، ثم تركها وكأنه أحس إخفاقاً . ولم يكن هذا الحلم سوى رواياته التمثيلية التى دوّت فى سمع العالم العربى ، تلك الروايات التى أثبت فيها أن شعرنا لا يتخلف عن الشعر الغربى ، وأن شعراءه يستطيعون أن يجاروا شعراء التمثيل فى أوربا .

ونفس هذه الروايات التمثيلية ألفها شوقى لشعبه والشعوب العربية ، فمها ما يستمد موضوعه من التاريخ المصرى والحياة المصرية ، ومنها ما يستمد موضوعه

من التاريخ العربى والحياة العربية . ولم يكن للأدباء والنقاد فى سنتيه الأخيرتين من حياته حديث سواها ، فهى التى استولت على نشاطهم ومقالاتهم ، وهى التى نالت حين مُثِلِّت نجاحاً منقطع النظير . وكان شوقى ينعم بذلك وبأنه حل واية التجديد بين الشعراء ، فلم يعد شعره نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة ، مل أصبح شخوصاً تركى بالعين المجردة على خشبة المسرح .

ومن الغريب أن الأمراض كانت قد اصطلحت عليه في هاتين السنتين الأخيرتين، ويحدثنا كاتبه أنه كان يعكف معه على قراءة القرآن الكريم وكتب الحديث النبوى ، وكان يعسمب خاصة بالغزالى ومؤلفاته والجبرتى وتاريخه . ولابد أن نشير هنا إلى سماحة نفسه ، وبشر وجهه ، فقد كان ضحوك المحيا ، خفيف الروح ، وكان يعجب بالدكتور محجوب ثابت ، وله معه فكاهات مبثوثة في شوقياته .

وأخيراً حول الساعة الثانية في ليلة ١٤ من أكتوبر سنة ١٩٣٧ كف البليل عن شدوه ، فقد سقطت قيثارة الشعر من يده ، ولبت روحه نداء ربه . وارتفع النواح والنشيج في مصر والأقطار العربية ، وخرجت الأمة المصرية الكريمة تشيع شاعرها بقلب ملهوف وعين جارية . وانبرى الكتاب والشعراء في مصر والشرق العربي يرثون الشاعر ويعزون الوطن في هذا العلم الذي طُوى إلى الأبد. وندبته الصحف العربية ندبًا حارًا. ومن أجمل ما قيل في رثائه قصيدة بشارة الخورى، وهو يفتتحها بقوله:

قِفْ فى ربلى الخُلْدِ والمُتِفْ باسم شاعِرِهِ فَسِدْرَةُ المُنتَهى أَدَى منابِرِهِ والمستح جَبِينك بالرُّكْنِ الذى انبلجَتْ أَشَعَّةُ الوَحْي شعرًا من مناثِرِهِ إلله الشعر قامتْ عن ميامنِه ورَبة النَّشِ قامتْ عن مياسره والحورُ قصَّتْ شُذورا من غدائرِها وأرسلتها بديلا من ستائره

ومن بديع ما نُنظم في رثاثه قصيدة صديقه خليل مطران ، وقد صوَّر فيها تصويراً رائعاً لوعة مصر والعالم العربي فيه ، وتحدَّث عن نبوغه ، فقال :

واستمرَّ يتحدث فى بيانه وبلاغته ، ومَثله فى صورة حَيَّة ناطقة بالنيل ، فهو نيل مصر الثانى ، نهلت منه وستظل تنهل كلما تقدمت بها السنون ، وإنه لنيل حقًا إذ فاض من الأعالى ، من بيئته الأرستقراطية ، واقتحم كل الحواجز التى اعترضته فى عمره الطويل ، وما زال حتى ارتمى بسيوله فى محيط الموت ، واستقرَّ بين أمواجه .

# الفصل لثاني

#### الصناعة

١

#### مكوات الصناعة

جاء شوقی والشعر المصری ینتقل عند محمود سامی البارودی من فلك الجمود ولر كود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق، فكان كالشجرة الطيبة تنبت في الأرض كريمة ، فتثبت فيها جذورها ، وتخرج منها ساقها وأغصانها ، وتستوى أوراقها وترها وثمارها . وكأن القدر ساق البارودی ليكون راثد الطريق لشوقی ، على معباحه يضيء ، فسار على حين فتح عينيه على الوجود الفنى أن رأى مصباحه يضيء ، فسار على حديد ، واحتذى على أمثلته ونماذجه .

وكان البارودى قد خلع عن شعره كل العقد التى كان يحجل فيها الشعراء مين قبله أمثال الدرويش والحشاب ومن حوله أمثال الساعاتى وعلى الليثى ، وففخ فيه روحاً جديدة مين الأصالة ، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البديع ، فانفجر النبع ، وتدفق الشعر والفن .

وكلنا نعرف كيف أن البارودى رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الرصينة ، وكيف أخرجه من حيز المعانى المحفوظة التى تُتَرصُّ رصًّا إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية. فكان بذلك رائد نهضتنا الشعرية الحديثة

وتخرَّج شوقى فى شعره وعلى ديوانه ، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات ، بل اتخذ مذهب أستاذه فى صب قوالبه ونحت تراكيبه ، وهى فى جملها تتألف من الألفاظ الجزلة المتينة . وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم

جديدة ، إذ أتقن الفرنسية ودرس القانون وسَرَّح الطرف في مجالى الغرب ، ومع ذلك كله ظلت قوالبه من بداية شعره إلى نهايته ضخمة ، كأنها أهرام وطنه ، أو كأنها صخور هذه الأهرام . وتصفح ديوانه والشوقيات ، فستجد الكثرة من قصائده كأنها قصور مشيدة ، فهي بناء ضخم يَشُدُ بعضه بعضاً .

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبو ولا شذوذ ، أحكمت ألفاظه ، أو أحكمت صخوره ، أبدع إحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوقى مضللا ، إلا إذا فهمنا كلمة البناء على أنها العمل الفنى الكبير ، على نحو ما يعبر الموسيقيون عن ( سمفونية ) خاصة بموسيقار شهير ، بأنها عمارة باذخة .

ولا أبالغ إذا قلت إنى لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقى حتى أخال كأنى أستمع حقًا إلى « سمفونية » فوسيقاه تتضخم فى أذنى وأشعر كأنها تتضاعف وكأن مجاميع من مهرة العازفين يشتركون فى إخراجها وفى إيقاع نغماتها . ولا أرتاب فى أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية ، وليست المسألة مسألة حذق أو مهارة فحسب ، بل هى أبعد من ذلك غوراً ، وإحساس عبقرى بالبناء الصوتى للشعر .

وهذه الروعة فى الموسيقى تقترن بحلاوة وعنوبة لاتمعرف فى عصرنا لغير شوقى، وربما كانت تلك آيته الكبرى فى صناعته، فأنت مهما اختلفت معه فى تقدير شعره لا تسمعه حتى تر هف له أذنك، وحتى تشعر كأنما يُحدث فيها ثقوباً، هى ثقوب الصوت الصافى الذى تهدر به المياه بين الصخور. والصوت يعلو تارة ، فيشبه زئير البحار حين تهيج ، وينخفض تارة فيشبه قطرات الفضة التى تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهى تجرى سابحة على صفحة النيل.

والموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ، إذ كان شوقى يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ، أو بعبارة أدق كل ممكناتها الموسيقية ، وكانت تُستْعفه فى ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى ليحكى كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية (١). وهذه أول خطوة يخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة. وهي وحدها ليست كافية ، ولا بد من الأذن ، ولا نقصد الأذن الخارجة ، وإنما نقصد أذن الشاعر الداخلة ، فللشعراء آذان باطنة وراء الخاجم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية . وبمقدار حلاقهم الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتى وحلاقهم الموسيقية .

وقد امتلك شوق خير أذن باطنة واعية فى شعرنا الحديث ، فأنت لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقي منه إلى أى فن آخر ، يل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وقن يبتعد عن مواكبه الساحرة . وهذا نفسه ما حيّر معاصريه من شعراء الشرق الحربي ، وجعلهم يحنون رءوسهم أمام فبنة ، ويهتفون له من أعماق قلوبهم إجلالا وإكباراً ، بل لقد بايعوه بيعتهم الكبرى ، وما ذلك إلا لأنه خلب العابم بموسيقاه التي نفذت تأثيراتها إلى صميم أفئدتهم .

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحل طلاسم هذه الموسيقي الساحرة ، ولا يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين موت الشاعر وصوت الموسيقار سواء في طول الصوت وقصره أو في غلظه ورقته لو في ارتفاعه وانخفاضه أو في مصدره والآلة التي تعزفه . وكل هذه إشارات وقويمات ورموز وإيماءات ، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبينة ، وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقار للمتاز ، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن توجده ، بل لا بد أن يجد نفسه ، كفلك الشاعر مهما ثقيقته باللغة ومرنته على فهم أسرارها لا تستطيع أن توجد فسه نعيه هذه القدرة الموسيقية التي نجدها عند شوق ، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً ، وأن تكون ركبة الشعر قد ألقت في سمعه نغماً حلواً ، وألهمته أن يغنيه ، وأن يكون م والكلمات التي يصدح بها ألحاناً خالصة .

<sup>(</sup>١) اثنى عشر عاما في صحبة أمير الشعراء ص ٨٦

وهذا الجانب في صناعة شوقى هو الذي أمسك بشعره دون السقوط منذ لمع نجمه في سهاء الشعر المصرى ، فقد كان يأسر به النفوس والقلوب ، حتى حين يهمل العناية بالمعنى ، وحتى حين لا يهتم بشعره الاهتمام الذي نعهده له ، فما تلبث حاسته الموسيقية أن تكسو شعره بهجة ، وما يلبث الناس أن يرددوه مشدوهين ، وأن يقفوا في صَفّه مدافعين . ولم يكن في حاجة إلى دفاع ، فشعره كتابه أو دفاعه ، وموسيقاه آيته أو معجزته ، وهي معجزة كان يخترق بها الصفوف ، وتعشرُو له بها الوجوه .

ولم تكن الموسيقى كل هباته الفنية فى صناعته ، فقد كان من الأسس المكونة الثابتة فى هذه الصناعة خيال متألق ، إذ كان شوقى واسع الحيال ، غنى التصوير . وشعره من هذه الناحية متحف لصور وأشباح متحركة تفد عليك من كل جانب ، وكأنها تريد أن تأخذ عليك كل طرقك حى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم تكن تفوته لفتة أو حركة لشيء أو لصورة إلا اختزنها فى ذاكرته ، ووعاها فى حافظته ، ليدلتى بها عند الحاجة رسها أو لوحة باهرة .

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صوره استمده من القديم ، ولكن هذا لا يغض منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنترة الذى يقول (هل غادر الشعراء من متردم). ومثل شاعرنا في هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نمياها ، وأضاف إليها تحليقات في ساواته . ونتعب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعه في الصور القديمة ، فهي معروضة في كل قصائده هذا العرض السخى بالتحوير والتعديل في أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلا ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل في هيئاتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال في صوره عن أسلافه ، لأنه يصبح كالمنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى ، والفن لا يعرف الثورة الهائية على الماضى والانفصال الحاد ، يعرف الابتكار والتجديد ، ولكن ذلك لا يعمى الحروج المطلق على الرسوم ، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم . فدائماً هناك

تحمال ، وليس الضرب على الصور السابقة إلا دخولا في هذا الاتصال .

وا الصور القديمة في حقيقتها إلا رواسب الشعر وملِّونات لوحاته، ﴿ يَعَابُ الشَّاعِرِ بَاسْتَخْدَامُ هَذَهُ اللَّهِ اللَّهُ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهِ الللَّهِ الللَّهِ الللللَّاللَّا اللَّهِ الللللللَّاللَّالِيلِللْمِلْمِ الللَّلْمِلْمِلْمِ الللَّهِ اللَّهِ الللَّهِ الللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللّل فيا تشويها يؤذي أذواقنا . ولم يكن شوقى من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان طَعًا يضيف طريقته في تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه قى صوره وتحويراته فى رسومه ؛ فتبدو كأنما تغيرت وجوهها واختلفت هيئاتها .

وليس هذا الصنيع ما يعجبنا في صور شوقي وعمل خياله فحسب، فورامه ما يملك علينا ألبابنا، إذ كان يعرف كيف يجسم الصورة وكيف يركبها وكيف يحشد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هي تتحولُ إلى لوحة كبيرة ، كهذه اللوحات التي نراها في معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفي إعجابنا يها ولا سرورنا في أثناء رؤيتها . وانظر إليه يقف في خشوع أمام قصر «أنس الوجود » مصوراً بريشته ما بتى من أطلاله ورسومه :

لا تحاولٌ من آية الدهرِ غَضًّا مُمْسِكاً بعضُها من الذُّعْرِ بَعْضا سابحاتٍ به وأَبْديْنَ بضًّا مشرفات على الكواكب نَهْضَا وشبابُ الفنون ما زال غَضًا(١) نع منه اليدين بالأمس نَفْضا أَعْصُرُ بِالسِّراجِ والزَّيْتُ وُضًا(٢) حَسنت صنعةً وطولاً وعَرْضَا

أَيِها المُنْتحِي بأسوانَ دارًا كالثُّريَّا تريد أَن تَنقَضًّا اخْلَعِ النَّعلَواخْفضِ الطَّرْفَ وَإِخْشَعْ قِفْ بتلك القصور في اليمِّ غَرْقَي كَعَذارى أَخفَيْنَ في الماء بَضًّا (١) مُشْرِفاتٍ على الزوال وكانت مُ شاب من حولها الزمان وشابت رُبُّ نَقْشِ كَأَنَا نَفَض الصَّا ودِهانِ كلامع الزيتِ مرَّتُ وخطوط كأنها هُدْبُ ريم

<sup>(</sup>٢) غضا: ناضرا.

<sup>(</sup>٤) الريم: الغزال.

<sup>(</sup>١) بضا: جسدا رُخْصا ناعها.

<sup>(</sup>٣) وُضا بضم الواو: مشرق.

لو أصابت من قدرة الله نَبْضًا وضحايا تكاد تمشى وتُرْعَى عَزَماتٌ من عَزمةِ الجِنِّ أَمَضَى ومحاريب كالبروج بَنَتْها مسْكِ تُرْبًا وباليواقيت قَضًّا (١) ومقاصير أُبْدِلَتْ بفُتَات ال حَظُّها اليوم هَدَّةٌ وقدعاً صُرِّفتْ في الحظوظِ رَفْعًا وخَفْضًا س إلى أن تعاطت النَّحْس مَحْضًا سَقَتِ العالمين بالسَّعْد والنَّحْ صَنْعَةٌ تُدْهِشُ العقولَ وفَنُّ كان إِتقانهُ على القوم فَرْضَا وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كأنى أشهد أنس الوجود وأطوف ببقاياه الغارقة في النيل ، فلم يعد منه الا أثر محتضر يهدُّ فيه النيل والزمن . وهذه أبلغ صورة لعمل الحيال ، إذ يطلق عنانه لاللإتيان بألفاظ يحشدها ويرصها رصًّا وإنما لنقل الصورة الحسية التي يلم بها نقلا دقيقاً ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ، وفي أثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه، أو قل يجدُّ ويتوقَّر، فلانقرؤه حتى نحس الذعر يدخل في قلوبنا ، وحتى نشعر بجلال الموقف ورهبته .

ولا يزال هذا الحيال الدقيق يسرح بنا مسارح مختلفة ، فتارة يدنو منا ، وتارة يحلق بعيداً ، لا في المشاهد التاريخية والآثار المصرية فحسب ، بل في كل ما يعرض له شوقى بالوصف والتصوير ، وانظر إلى هذه الصورة التي رسمها للنخيل :

تُخَالُ إِذَا اتَّقدتْ في الضَّحَى وجرَّ الأَصيلُ عليها اللَّهَبُ وطاف عليها السَّحُبُ من الصَّحْو أو من حواشي السَّحُبُ وطاف عليها شعاعُ النهارِ من القصر واقفةً كَرْتَقِبُ وصيفةَ فرعونَ في ساحةٍ من القصر واقفةً كَرْتَقِبُ قد اعتصبَتْ بفصوصِ العَقِيقِ مفصَّلةً بشُذُورِ النَّهَا

<sup>(</sup>١) مقاصير جمع مقصورة، وهي الغرفة المزدانة. القض: الحصي.

واطت قلائد مرجانها على الصَّدْر واتَّشَحَتْ بالقَصَب وطلَّتُ على ساقها مِثْزرًا تعقَّد من رأسها للذنب

فإنك تراها صورة كاملة ، إذ رسمت وصيفة فرعون رسماً تاميًا ، مقروناً لل هذه النخلة . وكان خيال شوقى على هذه الشاكلة الطائرة التى تضم شيئاً بعيد ، وهو لذلك خيال متألق ففيه هبات السماء ، وإشعاعات الشعر التى ترفعنا من دنيانا الحسية إلى دنيا حالمة واهمة . وكان يعرف كيف ينيع ذلك حتى فى داخل الحقائق نفسها من مثل قوله يخاطب شباب مصر وقد نهضوا بمشروع كبير :

لا يقيمنَّ على الضَّيمُ الأَسَدُ نزعَ الشَّبلُ من الغاب الوتدُ كَبُرَ الشَّبلُ من الغاب الوتدُ كَبُرَ الشَّبلُ وشَبَّتِ نابُهُ وتغطَّى منكباه باللَّبَدُ الرّكوه يمشِ فى آجامهِ ودعوه عن حمى الغاب يَدُدُ واعرضوا الدنيا على أظفارِه وابعثوه فى صَحاربها يَصِد

فإنك تراه لايزال يضم الحط للى الخطائي تتم له الصورة الكبيرة التي يريدها، ولم تكن هناك صورة تستطيع أن تتأبني على هذا الحيال الحالق الذي ترتسم فيه صور الأشياء تامة كاملة ، فلا نقر ؤها حتى نحس كأنها فعلا تحت أبصارنا ، وكأننا نراها رؤية المشاهد لارؤية الغائب ، وهذا كله يُكسَى بأردية الحلم وكأننا الوهم . وانظر إلى تصويره للأهرام ، وأن الأرض لا تستطيع أن تمتد يدها إليها ببلى ولا ما يشبه البلى ، فضلا عن أن تمحوها أو تزيلها :

الأرض أضيع حِيلة في نزعها من حيلة المصلوب في المسمار فهي قاممة عليها ، بل إن الأرض ذليلة عندها خاشعة الطرف ، فهي منكسة نكسة المصلوب في المسمار . أليس ذلك خيالا بديعا ؟ ، وتكثر بدائع هذا الخيال عند شوقي من مثل قوله في الأهرام أيضاً وما حولها من رمال :

# كأنها ورمالا حولها التطمت سفينة غرقت إلا أساطينا

فلم يبق من سفينة الفراعنة وتاريخ مصر القديم وأمجادها الماضية إلا هذه السوارى التي ثبتت على الزمن لا تريم. ولشوقى فى فرعونياته كثير من هذه الرُّوَى الحالمة ، كقوله على لسان توت عنخ آمون وقد بنعث من قبره ، فشاهد إنجلترا تحتل داره وترقد فى حماه ، وأحفاده لاهون ، يضربون على «الحازبند» خلف قبره ، وكأنهم لايعون :

فقال والحسرةُ ما أَشدَّها ليت جدارَ القبر ماتَدَهْدهَا(۱) وليت عينى لم تفارق رَقْدَها قُمْ نبِّنِي يا بِنتؤور مادَهَا مصر فتاتى لم توقِّر جدَّها دقت وراء مضجعى جازْ بَندها(۱)

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عيقة بأبنائها ، فهذا جدهم متألم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكوهم لشاعره بنتؤور ، وحمل بنتؤور شكواهم إلى شوقى فوعاها وأداها في هذا الحلم الصارخ وهذان الركنان من الحيال والموسيقي الواضحان في صناعة شوقي كان يسندهما ركن ثالث هو ركن العاطفة ، وإن لم يكن له وضوحهما ولا قوتهما ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقي يكاد ينكر نفسه في شعره ، فهوليس من الشعراء الذاتيين الذين نقرأ عندهم حدة العواطف . ولعل هذا ما جعل العقاد يقول : «في شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التي يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفتي وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ،

<sup>(</sup>١) تدهده: تقوض. (٢) جاز بندها: موسيقاها.

وعباس العقاد محت عين يزعم أن شوقى لا تتضح شخصيته فى شعره ، ولكن الحق يجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهى منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الحاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجرده بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقى ليس من الشعراء الذاتيين الأنانيين ، وإنما هو شاعر عنري ، ولست أدرى لماذا نصحب على شوق ، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهبا اتخذه في فنه ؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا أن لا ننصفه ، حقاً لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده ، ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجرى في مراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانياً ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم الشاعر أن نقيسه بمقياس بفكر فيه ، وأن نسأله عن قسماته وملاعه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يعن بشيء من ذلك .

<sup>(</sup>١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٥٦

ليكن شوقى شاعراً غيريباً أو شاعراً غير ذاتى ولا شخصى ، فإن ذلك لا يخرجه من عوالم الشعر الحالمة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الحاصة ، ولا يجرده من رسالة له فى الحياة . ولقد اندفع فى غيريته تلك يؤمن بمثالية خلقية عُنى بالدعوة لها فى شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعى أذاعه فى قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له فى الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هي نزعة فيه ، وعلى أساسها ينقسم الشعراء إلى غيريين وأنانيين ، وليس من حقنا أن نرفع أحد القسمين فوق الآخر من حيث الفن والشعر الحالص . وقد يؤثر بعض الناس الشاعر الذاتي أو الأناني ، وقد يؤثر آخرون الشاعر الغيري ، لأنه لا يخوض بهم في متاهات نفسية ، ولايشرف بهم على الفورات المستورة في أعماقه ، وقد تكون فورات حس ولذة خالصة أو لذة مكشوفة . وليس الشعر عند شوقي إثارة للشعور ولا تعبيراً فرديبًا فحسب ، بل هو قبل كل شيء تعبير اجتماعي. وأكبر الظن أن ذلك ما جعله يدعم قصائده بمثل في الأخلاق والاجتماع أو قل بعسمد ، وكان بارعاً في وضع هذه العمد ، فالقصيدة تقسم أقساماً وكل قسم تسنده ضروب من الحكم والنقد الاجتماع .

على كل حال نحن نعترف بأن شوقى لم يُعنْ فى شعره بتصوير نفسه ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من الأحاسيس والعواطف الذاتية ، وإنما معناه أنها لا تتقد فيه ، أما بعد ذلك فنى شعره العاطفة ، وكيف يمسك بقلمه ويخط بيتا من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شعراً لشاعر دون أن يكون مصبوباً من عاطفته كما ينصب الماعمن نبع رَقراق ؟ إن شعره يتحول إلى مايشبه السترد ، ويصبح شيئاً جافاً خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوقى شاعر غيرى ً فليس معنى ذلك أننا نجر ًده من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كمن يجر ًدون الموسيقيين من

عوطة م وشخصياتهم في أثناء تأليفهم لقطعهم الموسيقية ، ما داموا لا يشعرون علم المواطف والشخصيات مباشرة .

وإن كل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد هو أن عواطف شوقى العامة تخلب عواطفه الحاصة ، ومع ذلك فلا نزال نطلع على جوانب من هذه العواطف الحاصة عنده ، على نحو ما نرى فى شعره الذى يصور فيه مشاعره نحو أسرته وأبنائه وأحفاده فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة وخاصة مقطوعته فى (أمينة ) وقد بلغت حولا :

أميني في عامها الأ ول مثلُ الملكِ كم خفق القلبُ لها عند البُكا والضحكِ وكم رعَتْها العينُ في ال شكونِ والتحرُك فإن مَشتَ فخاطرى يَسْيِقها كالمسكِ فإن مَشتَ فخاطرى يَسْيِقها كالمسكِ أَلْحَظها كأنها من بَصَرِى في شركِ

وله مراث مختلفة في أمه وجدته ، وفي أبيه ، وكلها تقطر حزناً وأسى ولهفة ولوعة كقوله في أبيه المتوفى سنة ١٨٩٥ وقد هدّ ته الذكرى :

ما أبي إلا أخ فارقته وده الصدق وود الناسِ مَيْن طللا قمنا إلى مائدة كانت الكِسرة فيها كسرتين وشربنا من إناء واحد وغسلنا بعد ذا فيه البدين وتمشينا يدى في يده من رآنا قال عنا أخوين والشاعر الذي ينبض قلبه بمثل هذه المعاني والحواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطف جامدة ، بل هي عواطف سائلة وهي عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقى يمثل الشخص المترف الذى أُترف حسه وشعوره إلى أقصى حد، ولعله لذلك لم يستطع النهوض بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة فى نفسه . وقد كانت له دعابات ونوادر مع الدكتور محجوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سيارته أو عن لحيته ، وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك ينضحك إخوانه ويضحك شوقى ، فيداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقى بنفسه غير تام فى شعره ، لأنه من الشعراء الغيريين ، وهو من هذه الناحية كان مسعداً ليتفوق لا فى الشعر الغنائى ، وإنما فى الشعر القصصى ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمراثى والشعر الغنائى الخالص إلى التاريخ ، حينتذ ينفسح الأفق أمامه، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيريته .

فشوق إنما تلائمه الموضوعات الخارجية التي لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته في تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء في التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة في أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسي ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميري «قصيدته الحميرية في ملوك البين » ونظم أبو طالب الأندلسي في قصص الأنبياء ودول الإسلام، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية في أرجوزته «رقم الحلل في تنظم الدول » ونظم غيرهم . ولكنك تقرؤهم جميعاً فتحس أنك تقرأ شعراً تعليمياً أو شعر متون علمية لا روح فيه ولا حياة ولا محاولة لفهم التاريخ وتعليل الحوادث ، وإنما هو سرد ورواية حوادث مسلسلة ، وكأننا نقرأ أثباتاً للتاريخ مرقومة .

ور بما كان الشيء الوحيد عند شوقى الذى لم ُ يُحَلِّقُ فيه هو ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » وكأنما بناه بناية هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اترك هذا الديوان إلى شعره فى تاريخ مصر تر التاريخ يتحول إلى شعر

وقت . وقصيدته «كبار الحوادث فى وادى النيل » هى آية شعره الأولى المنزلة ، قد صور فيها عصر بناة الأهرام وخلفائهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدث حديث المؤرخ الذى ينفعل مع التاريخ ، وقد ذهب يصرخ :

وَبنَينا فَلَم نُخَلِّ لبان وعلَونا فلم يَجُزنا علاءً وملكنا فالمالكون عبيدً والبَرايا بأَسرهم أَسراء

وتعرّض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد الفراعنة بشعبهم فى بناء الأهرام ، وحكّ حجمهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحوعصر الرعاة المظلم ، خلسف وتحسر قائلا :

لبثت مصر في الظلام إلى أن قيل مات الصباح والأضواء لم يكن ذاك منعمى ، كل عَيْن حجب الليل ضوءها عمياء

ولم تلبث أضواء الفجر أن انتشرت، فظهر رمسيس، ثم دخلت مصر في الطلام ثانية لعهد الفرس وقمبيز، واستنقذها الإسكندر واختَّسَطَّ الإسكندرية، وكانت دولة البطالسة ثم احتلال الرومان. وكل ذلك يجسَّمه شوقى وكأنه مثّال ، فالتاريخ يعاد خلقه ، يعيده خيال موسيقار مبدع وهو لا ينسى دخول موسى وعيسى مصر ولا دخول الإسلام ، فيقف وقفة طويلة عند الأديان ، ويعرض الإسلامية ، فيختار أروع عصورها ، وهو عصر الأيوبيين وصلاح الدين ، ويعرض لعصر العمانيين وهملة نابليون ، ويقول :

علمت كلُّ دولة قد تولَّت أُننا سُمُّها وأَنَّا الوباءُ ويتحدث عن الأسرة العلوية وعن سعيد وموافقته على مشروع ديلسبس في حفر قناة السويس ليصل البحرين الأحمر والأبيض ، ويقول :

جمَع الزاخرين كَرْها فلاكا نا ولا كان ذلك الإلتقاءُ أحمر عند أبيضِ للبرايا حِصَّةُ القُطْر منهما سوداءُ وهذه الملحمة التي كتبها شرقى والتي تعد أمَّ ديوانه لَتُعلى اسمه في سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوق على هذه اليتيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة في و النيل ، طبقت شهرتها الحافقين ، وتغنيها في عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشدو بها الشيوخ والأطفال في مصر ، وهو يستهلها على هذا النمط الرفيع :

من أَى عَهْدٍ فى القُرَى تتدفَّقُ وبأَى كفَّ فى المدائنِ تُغْسدِقُ ومن الساء نزلتَ أَم فُجِّرْتَ من عُلْيًا الجِنان جداولا تترقرقُ

ويزاوج مزاوجة رائعة بين مكونات فنه من موسيقى وخيال وعاطفة وطنية ، ويتغنى غناءه الفخم الذى يشبه أروع الشبه و سيمفونيات ، بيتهوفن ، فالقصيدة سيمفونية كبيرة ، يعزف فيها تاريخ الفراعين وما شادوا من أهرام ، أصلها ثابت فى الأرض ، وفرعها سامق فى السهاء . ويشدو بمواكب نصرهم ، وكيف كانت تأتى جيونهم بملوك الأرض مقرّنين مصفدين . ويتحدث حديثاً معجباً عن عروس النيل وعبادة آبيس وحبّج المصريين القدماء إلى آلهم وقبورهم ، وحضارتهم الباذخة ، ولا ينسى تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى وفرول الإسلام فى الوادى ، فكل ذلك يرسمه فى لوحته الكبيرة ، حتى يعطى النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية .

ولا ربب فى أن هذه القصيدة أم ديوانه الثانية ، وإنى أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصرى أن يكتبها ويعلقها فى غرفة استقباله وفى ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأنى به مزمار ، كزمار داود ، أرسلته ربّة الشعر ليجسم للمصريين تاريخهم ، بل ليحفره ويصوغه تماثيل . واقرأ قصائده فى « توت عنخ آمون » وفرعونياته جيعاً ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد فإذا بك تسبّح بتاريخ مصر ومالها من آثار وأمجاد كبار . وليست قصيدة أبى الهول إلا تعويذة ينبغى أن يضمها كل مصرى إلى صدره ، وهو يستعرض فيها مواكب التاريخ التى مرت تحت عينى أبى الهول من فرعون فى عرق وجليل الأثر ، التاريخ التى مرت تحت عينى أبى الهول من فرعون فى عرق وجليل الأثر ،

إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحُمر. ويقف عند الدين القديم ، دين الحريس وآبيس، والدين الساوى : دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث عن مهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول في السير ، ويقول إن تباشير الانبعاث القبلت وأقبل معها الصبح المنتظر، ويتمثّل صدر أبي الهول يَنشتَ عن فتى وقاة ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الظن أنناعرفنا الآن صوت شوقى وصناعته، وهي ليست صناعة عادية، يل هي صناعة ملء السمع والبصر، يندمج فيها البناء الضخم بالحيال الحالق وللوسيقي الحلوة بالعاطفة العامة، إما عاطفة الوطن أو العاطفة الإنسانية الكبيرة. ومن أجل ذلك كان يجللي لافى تاريخ قومه فحسب، بل فى تاريخ غيرهم ليضاً كقصيدتيه: «رومة » و «على قبر نابليون ».

وشوق في هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ، وقد بدأ ذلك منذ حداثة شبابه ، فعلنى نفسه بالقصر وعاش لصاحبه ، ولم يعش لنفسه، وتحول في أثناء ذلك يعيش لمجتمعه ، وكأنه يفر أو يتخلص من شخصيته. وللشاعر الحق في هذا التخلص مادام هو الذي يسعى إليه ، ولن يضيره ذلك ، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه متعتنا لا يهمنا أن يعيش الشاعر لأحاسيسه الفردية ، بل قد تكون معيشته لحياة الجماعة وتاريخها ومسراتها ومومها وآمالها وأحلامها أروع وأبنى أثراً في نفوسنا على نحو ما نلاحظ الآن في تاريخيات شوقي وملاحمه الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربي في عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة ، وعبر عن ذلك تعبيراً حياً ، وكأنه في عوق كبير ، ينفزع صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً من ذاتيته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القمم الوطنية والتاريخية من ذاتيته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القمم الوطنية والتاريخية التي حلق فيها خياله ، وصلحت أنغامه ، وكأنها تنزل علينا وعلى العالم العربي من أركان السهاء .

### بين البديهة والتنقيح

يُجنّم كل من عرفوا شوقى على أنه كان صاحب بديهة خارقة فى عمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف وهمه إلى نظمه ، حتى تأتيه المعانى سيولا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، إذكان دائماً حاضر الذهن يقظ الروح والقلب لإبداع فنه وخَلقه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام فى عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تُذاع بين الجمهور بقصيدة شوقى ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يمز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس الى مكتبه للتفكير وعصر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه فى ذا كرته ، فبين سيكارة وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد الظرف الموافق لهيكل الفكرة » (١).

و عاب عليه النقاد هذا الشعر الذي كان يذيعه سريعاً في المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبّر في شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقي إنما كان يريد أن يتلثق بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وسنتحدث عن ذلك في موضع آخر ، إنما الذي يهمنا الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه في صناعته وإلى أي حد كانت تقوم على البديهة والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع الفييض ، فالحواطر ، بمجرد أن يعدني بحادث أو موضوع ، تتزاحم على عقله كأنهاالبرق الحاطف . . ويؤكدهذه البديهة الثرة قول صديقه خليل مطران :

وإنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم في المركبة

<sup>(</sup>١) ذُكرى الشاعرين ص ٣٧٠.

وي الحديدية وفي المجتمع الرسمي ، وحين يشاء وحيث يشاء . ولا يعرف عليه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادئ بسدء غمغمة تشبه النغم الصادر من غور يعد ، ثم وأي ناظريه وقد بسرقا ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بسصر به وخ يده إلى جَبينه ، وأمرها عليه إمراراً خفيفاً هنيهة بعد هنيهة ، فإذا قطع في خلال النظم انتقل إلى أي حديث يباحث فيه ، حاضر الذهن صافيه ، على البادرة ، كعادته في الحديث . ثم إذا استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام على عاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهراً ما تم منه ، حافظاً لبقية الذي يضمره ، ويكتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسيها شهراً ، عنى الذي يضمره ، ويكتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسيها شهراً ، عنى كثيراً في شعره ما ذكره «محمد كرد على» من أنه صنع قصيدة يلقيها ليلة تكريمه في المجمع العلمي العربي بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد إلى نظم أخرى أتى فيها علمجب المحيس ، ولم تكن هذه الأخرى إلا نونيته :

قُم ناج ِجِلِّقَ (٢) وانْشُدْ رَسْمَ من بانوا مَشَتْ على الرَّسْمِ أَحداثُ وأزمانُ وهم إحدى تحفه النادرة .

وبيتن ما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأبئ على ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجالة فكره ، فهو مُعلَد دائماً لنهبط عليه ربّة الشعر بوحيها وإلهامها . ويشيركاتبه إلى أنه كان يختار الهزيع الثانى من على بعد قضاء سهراته في المطاعم والنوادي ، وقد يظل ينظم حتى متصف الساعة الرابعة من الصباح (١) ، وكأنه يسوى ليلا ما صادته شيك ذاكرته نهاراً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى في رائعة النهار ، قبل كاتبه :

« مرة منذ عشرة أعوام (سنة ١٩٢٢) جاء من منزله في المطرية ، فرجدني بالمكتب في الساعة الحادية عشرة ونصف ، فأملي على ممانية وعشرين

<sup>(</sup>١) مختارات المنفلوطي ص٦٨. (٢) جلّق: دمشق. (٣) اثني عشر عامًا ص٩٣.

بيتًا من قصيدته التي مطلعها ( قني يا أخت يوشع خسَبِّرينا ) ثم قال لي : لا تبعد عني ، حتى إذا جاءني شيء أمليته عليك ، وخرج يمشى حول العمارة ، فكان كل بضع دقائق يعود فيملى على خسة أو ستة أو سبعة أبيات ، وأخيراً دخل المكتب، وجلس على مقعد، وأخذ يمر براحته اليسرى على رأسه، ففهمت أنه ينظم في سره ، الأنه كثيراً ما كان يفعل ذلك في أثناء النظم، ثم قال : اكتب ، فكِتبت ، وكتبت ، ونظرنا الساعة ، فإذا هي الواحدة بعد الظهر ، فقال : كني ، اعطني ما كتبت لأنى على موعد في هذه الساعة مع ( داود بركات) فقدمتها له ، بعد أن عددت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لى صدیق له : لقد لازمته فی لیلة نی مطعم « دی لابرومینات » علی کوبری قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل فى قصيدة النيل ، وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خـَيـُل ، ويسير في الجزيرة بضع دقائق ، ثم يعود إلى المنضدة التي كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو آثني عشر بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة في ليلة إلا بيتاً استعصى عليه ، ولم يتمكن منه إلا بعد يومين . . . وكان إذا شغلته أشياء عن قصيدة طُلُب إليه عملها ولم يتذكرها إلا قبل ميعادها بساعات أو عند طلبها ابتسم ، وطلب أن يتناول ثلاث بيضات ، يشربها نيئة ، ثم يبدأ في النظم ، فلا تمضى ساعة ، حتى تكون القصيدة في يد طالبها » (١).

وهذه كلها أخبار وروايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن يستعصى على شوقى ، وأنه كان يسرع فى عمل القصيدة وإنجازها، فالقيثارة موجودة، وهي معدّة لكى يوقيع عليها ما يريد من ألحان وأنغام. والإنسان لا يقرأ أنه صنع قصيدة (قفى يا أخت يوشع خبرينا) فى جزء من النهار وقصيدة النيل فى قطعة من الليل ، حتى تتولاه الدهشة ، وحتى يؤمن بأن شوقى ولد للشعر وعاش له ، فهو حالم دائماً ، والنبع متفجر دائماً ، تتطاير منه أبيات الشعر ، بل تقام حوله قصائده الباذخة .

<sup>(</sup>١) اثني عشر عاماً ص ١٩.

وكان يعتفظ بما تلهمه به رَبّة شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حَد ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة يومها ، وكأنها خزانة جوهرى يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويغلقها بمفتاحه ، ليجد ، فيجدها كما هى سليمة لم تمسسها يد . ويحدثنا «حسين شوقى» أنه كان كثيراً ما يعمد إلى أى ورقة بيضاء تصادفه حيى لو كانت غلاف كتاب ، في حجل فيها بعض ما يفد عليه من شعره . وأذكر أني قرأت لغنيه محمد عبد الوهاب في إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعتز م تأليف أغنية له يقوم فيمشى في إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعتز م تأليف أغنية له يقوم فيمشى ويتاول القلم ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيئاً ويشربه ، ثم يهدأ قليلا، ويتتاول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التبنغ من جيبه ، ويكتب على غطائه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح في ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضى في ذلك ساعات ، وقد يروح ملكوت شعره ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجل الأبيات . وأخيراً يخرج ما جمعه من أغطية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقرؤه ، فتكون من أغطية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقرؤه ، فتكون من أغطية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقرؤه ، فتكون

وطبيعى أن من له هذه الموهبة لا يكد تنفسه ولا يجهدها فى صناعة الشعر ، فالشعر يجرى على لسانه تاميًا كاملا وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى الحسودة (رقم ۱) لإحدى قصائده الطويلة ، وهى تضم ثمانية عشر بيتًا من قصيدته فى انتصارات مصطنى كمال (الله أكبر كم فى الفتح من عجب) وكل الأبيات التى رجع يـُصلح فيها أربعة . وواضح أنه فى البيت الأول منها ، وهو :

وازَّينَتْ أُمهات الشرق رافلة مشي العرائس في الموشيَّة القُشُب

قد غير كلمة «مواكب الفتح» بكلمة «مشى العرائس» ولا ريب ف أن هذا التغيير يدل على رغبته فى استكمال الصورة التى يأتى بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو فى ذلك يجرى مع الذوق العربى الذى يميل الد آگیر فی افغ من جب یا ماید الدی جدد ماید العرب مایش من جب یا ماید الدی جدد ماید العرب مایش می است البیت نی اوستنا دوا فجب دست الدار انعلی طبیل والت و الدید الم می الب الرسول فریست اکرم العتب دانیت اکرم العتب می ایم الفریق المعشیت نی الوشیة المستنب این الفرائ بیشرا دیند د اختلات باید د اختلات باید تا مایس می ایم البری من نجد ال حالب البری من نجد ال حالب البری من نجد ال حالب

رَكُو شَكُمْ تَعْلَيْهِ تَرَى بِكُنَّ الْ كَانِكُ الْ وَمَن بَخَفْدِ تَدُد وَدِ نَى الْمَيْانَ عِلَ بَا كَانِهِ وَ يَرَى مِرانَ كَانَ عَزَبُ زُون عَمْنُ وَعَمْ الْمَدْ بَيْعَهِمُ الْ الْكُنَائِبُ تَهِنَ الْعَمْدُ والْكُنْبِ ماكان في قام الرنبر فلاف ماكان في قام الرنبر فلاف ما يَسْنَ اللّهُ عَلَى الْمُعْلِى وَالْجِنْةَ وَلَمْ يَشْبُتُهُ عَلَى الْجَمْنُ الْمُجْبِ و الحق في أَمْم المَرْورُ ومَتَنَا الْعَرْ لِيثُ عَرَيْنَ عَمْ في النّصِبِ

مازا کنزل دمایش فرادیة معرفماً ن اُد باعث مرتب حیال کن اُد باعث مرتب حیال کن اُد باعث مرتب حیال مین فرند فلید من فل جیشت و من بنیز کمال جلت با فجیب که خرجت منورت الدیستین مین مین و من بنیز کمال جلت با فجیب که خرجت منورت الدیستین من فرند و ایران بیرانستین من فرند و ایرانستین می میرانستین م

مدُه الله قب اجنادین نظری داست الدّسن وا است درا قدی و الدارین الرازی دراست الدّسن وا است دران الدّسن وا است دران الدّسن و الواد مسترم و الواد مسترم و الواد مسترم و الداد مسترم و الداد مسترم و الداد من الرجا لى فلن ما دران الرجا لى مشتر فل ما دران الرجا لى مشتر فل ما دران الرجا لى مشتر فل ما دران الدران الرجا لى مشتر فل ما دران الرجا لى مشتر فل مثلث الرجا لى مشتر فل مثلث الرجا لى مشتر فل مثلث الرجا لى مشتر لى مشتر الرجا لى مشتر الرجا لى مشتر الرجا لى مشتر الرج

إلى مراعاة النظير والشبيه، حتى تتم الصورة، ومن أجل ذلك غير أيضًا كلمة وابتدرت» وجعلها «رافلة». فوضحت الصورة. على أنه ما زال يفكر في البيت حتى انتهى به في نسخة الديوان المنشور على هذا النحو: واربيت أمهات الشرق واستبقت مهارج الفتح في الموشيعة القُشُبِ(١) وزراه في البيت الثاني:

من كل مفتونة ترى بمُكْتَحِل إلى مكانك أو تُوى بمُخْتَضِب قد انهى أخيراً إلى كلمة مفتونة ، وكانت أولا « نائية » ثم جعلها « قاصية » ولم يَرْضها فجعلها « مجلوة » ثم جعلها « مفتونة ». وكل ذلك دليل من جهة على حقة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة ، وهى تحقب على سليم البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذى تحوله شوقى ، فرابعتها ليجدهاوتليها ثالثها ، ثم ثانيتها ، ترتيباً نازلا . ومن جهة ثانية تدل هذه التغييرات للحجدة أن شوقى كان يسرع فى كتابة ما يفد على خاطره ، وبذلك تقدمت الشهادات التى أثبتناها . على أنه عاد فى نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر حكمة ، من كل ضاحية ترى بمكتحل » . ونرى فى البيت الثالث :

حيال هِمتك الكبرى وما فعلت تصاغرت همم الأشعار والخطب كلمة الأشعار والخطب شوق كلمة الأشعار مبدلة من كلمة والأقوال وبدون شك أصاب شوق عصل في هذا التغيير ، لأن الذي يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال وقد حقف هذا البيت من القصيدة المنشورة كما حذف أبياتاً أخرى ، وقدم وأخر في الأبيات الى أثبتها في هذه المسودة . أما البيت الرابع الذي أصلحه فيها وهو :

أخرجت للناسمن فوضى ومن عَدم من شعباً وراء العوالى غير مُنْشَعِبِ فقد كان الشطر الأول فيه (أخرجت من رمن الإسلام . . . ) ثم جعله الخرجت للناس من عُزُل مفرقة) ثم حوَّله إلى (أخرجت للناس من عُزُل مفرقة)

<sup>(</sup>١) مهارج: جمع مهرجان. الموشية: الحلل المزدانة. القشب: الجديدة.

ومن عدم ) . ثم انتهى به فى الديوان المنشور إلى « أخرجت للناس من ذل ومن فشل » . ولعل فى ذلك جميعه ما يدل على أنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة ، وخاصة فى بناء الألفاظ وصياغاتها .

ويرى القارئ المسوَّدتين (رقم ٢ ، ٣) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلى ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل ، بل يتكون من قطع . وكأن شوقى يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ، ثم توزَّع القطع بين المتحاورين ، وينزاد عليها ويضاف من حين إلى حين .

وليس هذا فحسب ، فنحن لنفهم صلة هاتين المسودتين بالفصل لا بد أن نعرف أن الفصل يتكون من ثلاثة مناظر ، منظر قيس وقد أقبل على القبيلة مع الأمير ابن عوف خاطباً لليلىمن أبيها. ثم منظر القبيلة ورجالها وعلى رأسهم أبو ليلى (المهدى) ومنازل : عاشق آخر من القبيلة يتمنى لو تزوجها. ويلتنى بهم أويفد عليهم قيس وصاحبه . ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولا عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله بليلى ، وكيف فضح القبيلة وهتك حرمها ، يريد بذلك أن يثير الحى على قيس، حتى يخيب رجاؤه ، وتخلص له ليلى . ويرد بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء فى قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدى وليلى ليرى رأيها ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسن العرب فى حرمان من يشبئب بفتاة منهم من واجها والاقتران بها .

وكل من يرجع إلى الفصل ، ثم ينظر فى هاتين المسودتين ، يفاجاً بأن القطعتين المكتوبتين بالمسودة (رقم ٢) فى أعلى الصفحة من المنظر الثالث فى الفصل ، بينها يليهما قطعة من المنظر الثانى حين كان منازل يخطب فى القبيلة ضد غريمه . وفى الهوامش على اليمين شعر يتبع القطعتين الأوليين ، وعلى اليسار شعر آخر يتبع الخطبة ، ولا يهمنا الشعر الثانى وإنما يهمنا الشعر الأول ، فلو أن شوقى



ه المسودة رقم ۲ ۴

مدرت افزمل فامشقه وجمت اللحب فاستبدا على رستك ياحذا خطيب كت أدخلي مراجعه حافزته واقتله ووشا<u>ك</u> ومن يتل بلانت بريا دُنم المهب منازل اخر فريس ما اكنت افزجها كم تجب يلى والرقيق

## هرى الجبل شيح الرجال وما لمول منهاتها

« المسودة رقم ۳ »

كيه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه فى الهامش . ومعنى ذلك أنه كان عيد ويضيف فى القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار فى الفصل ، وكانه يؤلف القطع أولا ثم يدخل عليها الحوار أو قبل عدخل عليها الفكرة المسرحية .

والمسودة الثالثة كلها تتصل بالمنظر الثانى وما جاء بعد خطبة منازل من حوار عن بشر صاحب قيس، غير أننا نفاجاً بفقدان الأبيات الأربعة الأولى قى المسودة ، فقد انصرف عنها شوقى إلى أبيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِت مُنازِ اسمع ، سمعت الرعد من جسانبي صاعقة فيها المَنُونُ السَّعِبُ أَنت أَم خطبُ وإن لم تَهُنْ والخطبُ أحياناً بهونُ وفقراً بعد ذلك في المسودة بيتين وردا في المنظر ، وبعدهما هذا البيت :

فَطُوى البِلَى شبحَ الرِّجا ل وما طوى صفحاتها

وكأنه بيت طرأ على ذهن شوقى ، فسجله ، وإن لم يكن متصلا بالمنظر على هو فيه ، ولا بالفصل كله ، وكأنه كان يحضر الأبيات قبل أن يحضر المحاوار والموضوع!. وتعقب ذلك قطعة كبيرة موجودة فى المنظر بكمالها . وتتى المسودة بقطعة من الرجز ، وهى فى المنظر تأتى قبل القطعة السابقة لها ، وعلى الهامش بيتان لم يردا فى المنظر .

وأظن فى ذلك ما يتيح لنا عن بينة أن نحكم على شوقى فى صناعته السرحياته بأنه كان يصنعها قبطعاً ، وكان طبعاً يفكر فى أنها حوار ، ولكن حنا التفكير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولا فى القطعة المنظومة ، ثم يجريها على ألسنة المتحاورين . ولا شك فى أن هذا أضعف بناءه المسرحى ، لأنه عنى بالحوار والمسرح ، فاختل التوازن فى أحوال كثيرة .

ودعاه هذا الموقف أن يكون تنقيحه فى مسودات المسرحيات أكثر جدًا من تنقيحه فى مسودات القصائد، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر، أما فى المسرح أو فى المسرحية فلا بد من ملاحظة المتحاورين

وضرورات الحوار فى المنظر الخاص ، ولذلك كان يحذف قطعاً برمتها ، أو يعدلها كما رأينا فى المسودة الثالثة .

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التي عرفناها له في نظم شعره الغنائى ، وكانت هذه السرعة تجور عليه، سواء في خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيها ، أو في كثرة شطّبه وتنقيحاته .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة فى المسودة الثانية فهو يحرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل فى الثانية ويضرب منها على بيت ، ثم يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الحبر ، ويفرغ منه فيكتب بقلم أحمر ، يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الأحمر ، إذ يكتب (ثم ظنوا كيف بى الظنون) وإنما هو (ثم ظنوا كيف شئم بى الظنون) . وفى المسودة الثالثة فى أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهى من وزن المتقارب ، نجده يضع فى أول بيت لفظة «قد» ، وهى لا تتفق مع المتقارب إلا إنْ حركت . و ضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل فى وضوح على سرعة شوقى فى نظم الشعر وأن فكره كان أسرع من يده ، فبديهته كانت مطواعة سيالة ، وكأن خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة (رقم ٢) ورد دُنا النظر فيها وجدناه يصلح هذا الست :

ومن أنا حتى أضمَّ القلوب وأصرف شكلا على شكلهِ فيجعل بدلا من «وأصرف» كلمة «وأعطف» وبذلك يستقيم نسج البيت. وقد وضع تحت قوله على لسان ليلى :

فُضِحْتُ به فى شعاب الحجازِ وفى حزْن نجد وفى سهلهِ هذا الشطر (وصيرنى نجد منشُغله) ولم يضرب على الشطر الثانى المقابل له فى البيت ، بل وضعهما متجاورين ، واختار حين نشر المسرحية الصيغة الأولى . ونمضى إلى القطعة الثانية ، فنجده قد كتب هذا البيت :

مو ذا قيس مع الوالى أتى يطأ الحى وأنتم تنظرون وكلمة ( تنظرون » كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة « وأنتم » وصيما (صا) وكأنه كان سيكتب كلمة « صابرون » ولم تعجبه ، فوقف عنظم بيتاً ثم ضرب عليه ، ونظم آخر وأصلح فيه ، ثم ثالثاً وضرب عليه ، ثم وابعاً ، ثم جاءه القلم الأحمر ، أو أخذ يكتب ، فرجع إلى (صا) قد اليت وضرب عليها وكتب « تنظرون » . ومضى يقول على لسان منازل :

إِن قيساً لأَخَ لَى ولكم وابنُ عمَّ أَفمنه تبروون ورأى بناء الشطر الأول ضعيفاً فضرب عليه ، وجعله (إن قيساً هو للحى قضيتهام الشطر ، واستقامت صياغة شوقى القوية التي تشبه العمد والأساطين ، وتعني إلى آخر القطعة فنجد هذا البيت :

إن قيساً كاملٌ فى عقلهِ أعلمتم أنتم فيه الجنون ولا يعجب شوقى الشطر الثانى فيصلحه هكذا (أو آنستم على قيس الجنون) ويقلك اندمجت صياغة الشطرين وتداخل البناءان وتراصاً وتناسقا تناسقاً محكماً.

وليس المماتُ سوى وصلهِ وليس الحياةُ سوى هجرهِ مَكان « وصله » ثم غيشر طرفى الشطرين بالتبادل فنقل كلمة « هجره » مكان « وصله » ولم يبُرد إلى الخلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من قطعة لامية لا راثية ، فلسرعته وضع كلمة « هجره » مكان كلمة « وصله » ثم أصلح خطأه . وكتب هذا الشطر ( أتسمع يا شيخ ما تقول ) ثم ضرب عليه وكتب على لسان المهدى أبي ليلى :

أَأَظُلُم لَيْلِي ؟ معــاذَ الحنانِ أَنا الشيخ يحنو على طفلهِ ولم يعجبه الشطر الثاني فضرب عليه وكتب مكانه (مني جار شيخ على

طفله ) . وقال أيضاً مستمرًّا على لسان المهدى يخاطب فتاته :

لكِ الأَمر با ليلَ ما تحكمين خُدى في الخطاب وفي فصلهِ

ولم يعجبه سياق الشطر الأول فأبدله (هو الحكم يا ليل ما تحكمين). وكل هذه التصحيحات والتنقيحات تدل في وضوح على سرعة شوقى في نظم شعره، وأنه كان لا يمل التبديل والتعديل في شطوره وأبياته، حتى يُحدَّكم أساليبه إحكاماً دقيقاً.

وفى المسوَّدة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التعديلات والتنقيحات، وهي تبدأ بأربعة أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قدمنا حذفها من الفصل ووضع مكانها غيرها . وفلاحظ في البيت التالي لها :

منازلُ اخدع وغُشَّ غيرى قد جاز إلا على كِذْبُكُ

أن كلمة « وغش غيرى » جاءت أعلى السطر ، وكأن شوقى لم ينظمها مباشرة مع أول الشطر ، فقد استعصى عليه إكماله ، فتركه إلى الشطر الثانى ، ثم رجع إليه فوجد البياض الذى تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر فى المسودة . ونمضى فنجده يكتب هذا الشطر (أراك انخدعت به يا فتى) . ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد فى منازل بعد خطبته ضد قيس :

## فلم يَبْغ ِ إلا خداعَ الجموع يثير الظنونَ ويُلتَى الرِّيَبْ

ويعود شوقى إلى الشطر الذى كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة « أراك » فيه ويكتب (رويدك لا تنخدع بالخطيب) ويترك بقية الشطر فى المسودة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع الشطر الثانى المقابل للشطر الأول فيجد مكانه قد ملىء بشطر البيت التالى فيكتبه على الهامش فى اليسار ، ويبدأه بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ويجعله (ولا تأخذالأمر دون السبب) . وما زال يوازن بين صيغتى الشطر الأول ، وهما : (أراك انخدعت به يا فتى) و (رويدك لا تنخدع

عليب) حتى إذا نشر المسرحية انهت صيغة البيت على هذا النحو:

وُومِلَكُ لا تَنْخَدِعْ يا فَتَّى ولا تأخذ الأَمرَ دون السَّبَ

وَعَلَم فَى البيت التالى فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها الحكاب الظنون وخلق الريب ، ومضى فكتب هذا البيت على لسان صوت علي منازل :

أليس المحاى عن سُنَّةٍ معظَّمة من قديم الحِقب،

ويضع فوق كلمة «معظمة » كلمة « لآبائنا » ولا يضرب عليها ، دلالة في أنه لم يختر إحداهما وأنه تردد أيتهما يضرب عليها ، وقد غير الشطر الأول حق فشر المسرحية ، فجعله (منازل دافع عن سننة ). وكتب هذا البيت عصحيحات مختلفة :

وأنت كذاك فتًى ساذج تروح به وتجيء الخطب

وفرق الشطر الثانى كلمة ( تصدق ) ثم بياض ثم القافية ( خطب) . وكأن عوق كان يكتب القافية أحياناً قبل أن يفكر فى الشطر أو فى البيت ، وقد الرحل قديماً أبا تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن يحت هذا كثيراً ، ونمضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليحظى بليلى ، نعم إذن قد تجنَّى إذن قد كذب ا

والشطر الثانى إنما جاء بعد محاولات ، فقبل انهائه إلى صيغته كان قد كتب في آخره و ذو أرب ، وفي أوله و إذن ، ولم يستقم له الشطر ، فغيره وجعله (إذن قد تحيي أذن قد كذب ) . والشطر الأول انهى في المسرحية حين نشرت هكذا (إذن كان يخطب ليلي ، نعم ) . ونستمر فنجد هذا البيت :

صَلُوهُ أَلَم بِكَ يَغْشَى النَّدِيُّ ويطلب ليلي أَشد الطلب

وكان حاول أن يغيِّر كلمة « أشد » بكلمة « أذل » ثم رجع إليها . وأخيراً نجد هذا البيت :

# منازلُ قل لهم كم ضرعْت لليلي وكم أعرضت لم تُجب

والشطر الأول كان فى الأصل (منازل بالله قل كم ضرعت) وفكر أن يغير كلمة «كم» بكلمة «هل». ثم انتهى إلى صيغة البيت على النحو السابق. وكل ذلك ليدعم أبنية شعره ويقيمها كالأطواد الثابتة.

وأكبر الظن أنه قد اتضح الآن إلى أى حد كان شوقى يُصْلح فى شعره وينقَّح فى قصائده ومقطوعاته ، حتى يحقق لنفسه ما كان يبتغيه من كمال فنى . وواضح أن التصليح والتنقيح زاد وتضخم فى المسرحيات بحكم ضرورات الحوار وما يتسع له من حديث وكلام .

٣

### تيار قديم

كل من يقرأ شوق يحس الصلة القوية بينه وبين البارودى ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبى فراس وأبى العلاء وأبى العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبى وشعره . ولم يذكر أبا نواس وأبا تمام والبحترى وابن الرومى ، وأثرهم جميعاً فى شعره قوى واضح ، وقد سمى داره فى المطرية بكرمة ابن هانى تشبها بأبى نواس ، وما قصيدته (حمَفَّ كأسها الحبَبَبُ) الما نفثة من نفثاته فيه . وفى شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أبا تمام . أما البحترى فكان يعشق موسيقاه واتخذه فى كثير من شعره «إبرة البوصلة » التى توجهه يميناً وشهالا ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب

الحديوى (١) ، وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ولك في مقدمته لقصيدته السينية التي وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحضارة الأندلسية ، يقول :

و وكان البحترى، رحمه الله، رفيقى فى هذا الترحال ، وسميرى فى الرّحال ، والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال ، فإنه أبلغ من حمَلَى الأثر ، وحيّا الحمَجر ، ونشر الحبر ، وحشر العبر ، ومن قام فى مأتم على الدول الكُبر ، والملوك البهاليل الغرر . وتكفيّل لكسرى بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى عبوانه . وسينيته المشهورة فى وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى فى رَصّة ورصفه ، وهى تريك حسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار فى موته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هى التى يقول فى مطلعها :

وللنايا مواثل وأنوشِر وان يُزْجى الجيوش تحت الدِّرفْس (۱) فلا عند كلما وقفت بحجر ، أو أطفَت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فما بيني وبين نفسى :

وعظ البحترى إيوانُ كسرى وشفتنى القصورُ من عبد شَمْسِ مُم جعلتُ أروض القول على هذا الرويِّ ، وأعالجه على هذا الوزن ، حتى فظمت هذه القافية المهلهلة ، وأثممت هذه الكلمة الريَّضة » .

وهذه الأشادة ببلاغة البحرى ليست مجرد لعب بالألفاظ ، فالبحرى يقع من شعر شوق لا فى هذه السينية وحدها بل فى قصائده كلها موقع مقاتيح و البيان » ممن يضرب عليها ، فهو موسيقار اللغة العربية فى أزهى عصورها أى العصر العباسى ، فبديهى أن يعكف عليه موسيقارنا الجديد ،

<sup>(</sup>١) شوقى لشكيب أرسلان ص١٤٠. (٢) يزجى: يدفع. الدرفس: الراية الكبيرة.

وأن يستمد من سموه الموسيقى ومن نغماته وألحانه وأنصاف نغمات وألحانه، وطريقته في الخفة بالصوت والشدة والارتفاع به والانخفاض والتحليل فيه والتركيب، حتى تستوى له موسيقاه بألفاظها وحركاتها ورنينها وتموجاتها.

وكان شوق موكلًا بشعراء العربية الممتازين في موسيقاهم جميعاً ، فهو يتعقبهم ، يريد أن يشبع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام ، فيوماً مع البحرى ، ويوماً مع ابن الروى ويوماً مع مهيار أو الشريف الرضى . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم تبق قصيدة في العربية إلا وشد رحاله ليستمع إليها . ولا يكتني بذلك غالباً ، بل ما يزال يشحذ خياله وقيثارته ليعارض هذا اللحن أو تلك القصيدة . ومن أجل ذلك كثرت المعارضات في شوقياته ، فتارة يعارض ابن زيدن في نونيته ، وتارة يعارض البوصيرى في المعارضات ، ويعاولون أن يتبينوا سرقات شوقى ، وما أخمد لفظه من أبيات المعارضات ، ويعاولون أن يتبينوا سرقات شوقى ، وما أخمد لفظه من أبيات الأصل أو معناه ، وما نجح فيه وما أخفق . وفي رأينا أن هذه أحكام جزئية الأصل أو معناه ، وما نجح فيه وما أخفق . وفي رأينا أن هذه أحكام جزئية خصومة ، فقد سكلم لم الشاعر سلاحه ، واعترف أنه يعارض ، وأنه ينقل ويقلد ، وكان أولى أن يقفوا عند ابتكاراته ، وعند المقاطع الجديدة التي يدخلها في معارضاته ، حتى يسبق ويجلتي على أقرانه . وإن من يقرن نونية ابن زيدون في ولادة إلى نونية شوقى :

يا نائح الطُّلُح ِ أشباهُ عوادينا ﴿ نَشْجَى لواديك أَم نَأْسَى لوادينا

يستطيع أن يلاحظ أن نونية ابن زيدون كلها لوعة وحرقة وشكوى من البين والأعداء والزمن معاتباً ولآدة فى تضاعيف ذلك وأثنائه. أما شوقى فاستهل قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شعَدوه بوادى الطلَّم فى ضاحية إشبيلية ، وكأنه يعبر عن حزنه ولوعته. واسترسل فى مناجاته ، ثم عطف على أحزانه وفراقه لوطنه ، ونظر إلى رسوم الحضارة العربية فى الأندلس ، ثم تذكر بلده

ولاعبه فيه ، وخاطب البرق واستهداه التحية إلى منازله بالنيل ، وتحسَّس رائحة ولم فيه ، وخاطب البرق واستهداه التحية إلى منازله بالنيل ، وتحسَّس رائحة وطنه في الريح والنسيم وتخيلهما كقميص يوسف الذي ألتى على وجه يعقوب ، قرتد اليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه ، ووقف يعبّر عن حنينه وشوقه لوطنه ، وكأتما اكتحلت عيناه، حين جرى على لسانه ، بنوره ، فذهب يشيد بأمجاده ، ويتغنى بأهرامه ، وبأرض أبوته وميلاده .

وقد يكون شوقى بعد فى معارضة ابن زيدون عن الأصل ، ولكن لنرجع الى سينية البحترى التى يقول فيها « كنت كلما وقفت بحجر ، أو أطفت بأثر ، تعثلت بأبياتها ، فإنه حقاً نقل عنها واحتذى على مثال أبياتها ، ولكنه انفرد مع ذلك بشخصيته وحنينه فيها إلى وطنه وأيضا فى استرسالاته فيها وحديثه عن آثار بلاده، إذ يقول فى الأهرام وأبى الهول:

وكأنَّ الأهرامَ ميزانُ فرعو ن بيوم على الجبابر نَحْسِ أَو قناطيرُهُ تأنَّق فيها أَلفُ جابٍ وأَلف صاحبِ مَكْس (۱) ووعةً في الضحى ملاعِبُ جِنِّ حين يَغْشَى اللَّجَى حِماها ويُغْسِى ووهينُ الرمال أَفْطَسُ إلا أَنه صُنْعُ جِنَّةٍ غيرِ فُطسِ تتجلَّى حقيقةُ الناسِ فيه سَبْعُ الخلق في أسارير إنْسِي قتجلًى حقيقةُ الناسِ فيه سَبْعُ الخلق في أسارير إنْسِي للهِ الدهرُ في ثراهُ صَبِيًّا والليالي كواعبا غير عُنْس (۱) وكبتْ صُيدُ المقادير عيني له لنقد ومِخْلَبَيْه لفَرْس (۱) قَصَابت به الممالك كسرى وهِرَقْالًا والعبقريَّ الفرنْسِي

وتحولت القصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تدول والسعود تتحول تحوساً، ثم يفيض في الحديث عن الأندلس العربية وقرطبة ودرة تاجها الكبيرة: حبد الرحمن الناصر، وجيوشه وخطيبه منذر بن سعيد، وما شاد العرب هناك من

<sup>(</sup>١) جاب: جامع الخراج. مكس: ضريبة (٢) عنس: جمع عانس. (٣) فرس: افتراس.

علم وعمائر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية فى الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها فى عهد بنى الأهر ملوكها، وما آلت إليه من بيلى بعد عمران :

راء مشي النعي في دار عُوسِ مشت الحادثاتُ في غُرَف الحم سُدَّةَ الباب من سميرِ وأنْسِ هنكت عزَّةً الحجاب وفضَّت واستراحت من احتراسٍ وعُسَّ عرصات تخلُّتِ الخيلُ عنها لم تجد للعشيُّ تكرارَ مَسٍّ ومغانٍ على الليال وضامً ريخ ساعين في خشوع ِ ونَكْسِ لا ترى غير وافدين على التـــا من نقوش وفي عُصَارة وَرْس(١) نَقَلوا الطُّرْفَ في نضارة آسِ كَالرُّ بِي الشُّمُّ بِينِ ظُلٍّ وشَمْس وقبابٍ من لازورْدٍ وتِبْرِ ولأَلفاظها بأزْيَنِ لبْس وخطوط (٢) تكفَّلت للمعانى مقفر القاع من ظباء ونحنس وتری مجلس (۲) السباع خداد يتنزَّلْنَ فيه أقمارَ إنْس لا الثريًا(٤) ولا جوارى الثريا كَلُّهُ الظُّفْرِ ليَّنات المجَسِّ مرمر قامت الأسود عليه يتنزًى على تراثبَ مُلْس تنثر الماء في الحياض جُماناً بعد عَرْكِ من الزمان وضَرْسِ آخرَ العهــد بالجزيرة كانتْ باد بالأمس بين أَسْرِ وحَسِّ (٥) فتراها تقول : راية جَيْشِ

أليس من الظلم لمثل هذا الشاعر أن تقاس معارضاته للشعراء بأنه لم يلحق

<sup>(</sup>١) الآس: زهر أبيض. الورس: زهر أحمر.

<sup>(</sup>٢) يريد بالخطوط الأبيات المكتوبة في السقوف وعلى الحوائط.

 <sup>(</sup>٣) مجلس السباع: غرفة في القصر بها حوض تحيط به تماثيل سبعة من السباع، تمج الماء
 من أفواهها. (٤) يريد بالثريا سيئة القصر في عصر بني الأحمر. (٥) الحس: القتل.

يم فى بيت كذا ، وأنه قصّر فى بيت كذا ، ولا يُسْظر إلى تحليقاته وابتكاراته ، وراكر تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه ، ولنترك أبياته فى الأهرام ولى المول وننظر فى هذه الأبيات الحاصة بالحمراء ، فقد استطاع أن ينقلها تحت أبصارنا ، وأن يجسّمها حسيًّا ومعنويًّا ، فى صورتها وفى تاريخها ، تجسيا وويًّا بارزاً . ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره تحمر كأنه راية الجيش العربى المهزم ، خلّفها بالأمس القريب بين أسراه وحدد .

وشوق دائماً ينزع هذا المنزع في معارضاته للشعراء، فهو يقلد أعمالهم الكبرى ، يريد أن يظهر مقدرته وتفوقه ، إذ يتلقى عنهم ، ويتفاعل معهم ، م ييزهم ويخلُّفهم وراءه . وإذا كان هناك من ظلوا يدُّعون عجزه وقصوره في حاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندري إذ يقول: « والحق أن المباراة كي عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق في الزمن ط زال سابقاً في الشعر » (١) فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل حليل مطران الذي يقول: « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا يندر طبه أن يبزُّهم ، لا يجهد فكره ، ولا يكدُّه ، في معنى أو مبنى . فأما المعنى فيجيئه على مرامه أو على أبعد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه من عقل فوّار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب في لغات الإفرنج ولحرب فلسفة َ الحقوق وحقائق َ التاريخ وغرائبَ السير التي يحفظ منها غير يسير ، علمية ، وتنبيهات فنية ، استفادها من مطالعته في صنوف الكتب ، على الكتب على الكتب على الكتب الكتب على الكتب ا وتخفعا من ملحوظاته ومسموعاته في جولاته بين بلاد الشرق والغرب. وأما البحترى فله فيه أذواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نسَسْج البحترى ومن صياغة أبي تمام ، ومن وثبات المتنبي ، ومن مفاجآت الشريف الرضي ، ومن مسلسلات مهيار . وفي المجموع تجد صفة عامة للنظم ، وهي أنه من عَلَم شُوقى ، ذلك شعر العبقرية والتفوق ، (٢).

<sup>(</sup>۱) ذکری الشاعرین ص ۳۱۸

فعارضات شوقی لم تسَجْن علیه، ولم تسَرْمه بعیداً عن إحراز قسَب السبق، بل علی العکس کان یذهب صُعداً فیها، وقلما أسف او أکثد کی. وهی فی الواقع لیست أکثر من نقط ارتکاز تدلنا علی أن الشاعر عنی عنایة شدیدة بدرس الشعر وعیونه التی سبقته. وهو درس انتهی به إلی فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حلیفه فی أکثر مباریاته إن لم یکن فیها جمیعاً، فقد تلقن أصول الصیاغة العربیة فی الشعر، ولم تعد هناك كلمة شاعریة أو لفظة موسیقیة لم یعرفها شوقی، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتیة.

ومعنى ذلك كله أن من يدرسون التيار القديم عند شوقى ينبغى أن لا يقصروه على معارضاته ، فذلك تقليد كان يعلنه ولم يكن يخفيه ، وإنما ينبغى أن يوستعوه بحيث يضم شعره جميعه ، ففيه كله آثار هذا التيار ، تجرى فيه مياهه فوارة ، بل تجرى فيه ألحانه وأنغامه . وما شوقى فى قوالبه وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية ، فيعتصر منها خير أصواتها وتموجاتها واهتز ازاتها . وإذا كنا قد لاحظنا تفوقه فى معارضاته ولاحظ ذلك خليل مطران فإن مصطفى صادق الرافعى لاحظ أيضاً تفوقه فى بعض المعانى التى قللد فيها جماعة ممتازة من الشعراء السابقين ، يقول : « من معانى شوقى السائرة :

لك نُصْحى وما عليك جِدالى آفةُ النصحِ أَن يكون جدالا وكرره في قصيدة أخرى ، فقال :

آفةُ النصحِ أَن يكون جدالا وأذَى النصح أَن يكون جِهارا والبيتان من شعر صباه ، وهما من قول ابن الروى :

وفى النصح خير من نصيح موادع ولا خير فيه من نصيح مُوَائب فصحتَّح شوق المعنى ، وأبدل المواثبة بالجدال ، وذلك هو الذى عجز عنه ابن الروى . ومن إبداعه فى قصيدته «صدى الحرب» يصف هزيمة اليونان : يكادون من ذُعْرٍ تفرُّ ديارُهم وتنجو الرَّواسي لوحواهنَّ مَشعبُ (١) يكادون من تحتهم يَلِجُ الثَّرَى ويقضِم بعضُ الأَرض بعضاً ويقضِبُ (٢)

وهذا خيال بديع فى الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة، وهو مع ذلك موللًد من قول أبى تمام فى وصف كرم ممدوحه أى دُلكَف :

تكاد مغانيه تَهَشُّ عِراصُها فتركبُ من شوق إلى كل داكب

فقاس شاعرنا على ذلك، وإذا كادت الدار تركب إلى الراكب إليها من فرحها، فهى تكاد تفرُّ من المهزم من ذعرها، ولكن شوقى بنى فأحكم، وسها على أبى تمام بالزيادة التى جاء بها فى البيت الثانى. ومن أحسن شعره فى الغزل: حَوَتِ الجمال فلو ذهبت تزيدها فى الوهم حسناً ما استطعت مزيدا

وهو من قول القائل :

ذات حُسْنٍ لو استزادت من الحُسْبِ إليها لما أصابت مريدا

غير أن شوقى قال : «لو ذهبت تزيدها فى الوهم »، والشاعر قال : « لو استزادت » هى ، فلو خلا بيت شوقى من كلمة « فى الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذى تقوم عليه كل فلسفة الجمال، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعانى التى هى فى وهم محبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينتهى ، فإذا لم تبق فيه زيادة فى الحسن فما بعد ذلك حسن . . . ويما يتمم ذلك البيت قول شوقى فى قصيدة النفس :

يا دمْيَةً لا يُسْتزَادُ جمالها زيديه حُسْنَ المحسنِ المتبرِّع وهذا المعنى يقع من نفسي موقعاً ، وله من إعجابي محل ، فهذه الزيادة (١) المشعب : الطريق (٢) يقضم : يأكل ، يقضب : يقطع التى فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهى فى موضعها كما ينقطع الحظ ثم يتصل ، وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمت مأخذ الشطر الأول ، أما الثانى فهو من قول ابن الروى :

يا حسن الوجه لقد شِنتُهُ فَاضْمُمْ إِلَى حسنك إحسانا

وفى القصيدة التي رثى بها ( ثروت ) ، وهي من أحسن شعره ، تجد من أبياتها هذا البيت النادر :

وقد بموت كثيرٌ لا تُحِسُّهم كأنهم من هَوان الخطُّبِ ما وُجِدوا

وشوقى يعارض بهذه القصيدة أبا خالد بن محمد المهلبي فى داليته التى رقى بها المتوكل ، وكان المهلبي حاضراً قتله هو والبحترى ، فرثاه كل منهما بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل فى معناها، وبيت شوقى مأخوذ من قول المهلبي :

إِنَا فَقَدْنَاكُ حَتَى لَا اصطبارَ لِنَا وَمَاتَ قَبِلُكُ أَقُوامُ فَمَا فُقِدُوا

أى لم يحس موتهم أحد، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذي يموت فلا يفقد هو الحالد الذي كأنه لم يمت ، فاستخرج شوقى المعنى الصحيح ، وجعل العدم الذي هو آخر الوجود في الناس أول الوجود ووسطه وآخره في هؤلاء الذين هانوا على الحياة، فو جدوا وماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا (١١)».

وإنما نقلنا هذا الفصل من كلام مصطفى صادق الرافعى لندل على أن تقليد شوقى لم يكن يمعنى التخلف، وإنما كان يعنى التفوق، فما يزال يحرّر في المعنى ويولد في الفكرة حتى يستخرج الدرة اليتيمة. فتقليد شوقى ليس معناه العفمن ، وإنما معناه القدرة على الخلق والإبداع ، فما يزال بالمعنى أو بالفكرة حتى يحوّلها إلى ملكه، وحتى يضرب عليها طابعه ، وما يزال يتخذ من صياغة الشعراء صياغة جديدة له ، منهم ، وليست ملكهم ، وإنما هي له ومن صنعه. لا يجور بها على القوالب والأصول والأوضاع القديمة ، ومع

<sup>(</sup>۱) ذكرى الشاعرين ض ٤٨٢ وما يعدها .

خلك فهو صاحبها ، وهي ذات كيان حي ، أو هي ذات عالم مستقل بشوقي والحانه وما يشدو من أنغامه .

وهذا هو التقليد الحيّ ، فهو ليس تحجراً ولا جموداً وتعفناً ، وإنما هو تغلغل وتعمق في التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر في متاهات هن ، وحتى لا يضل طريق الشعراء النوابغ الذي سلكوه أمامه في لغته ، فيجرى في نفس الدر وب على هدّي سابقيه، ثم يحاول أن يبتدع المثال النادر ، بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تاميًا كاملا على كل ما صاغه أسلافه ، إذ رآه رؤية صحيحة ، في أعظم ما يكون من النور والضياء .

وقديماً قالوا إن البحترى يجرى على عمود الشعر العربى ، يقصدون أن لهذا الشعر هيئة خاصة فى تراكيبه وصياغاته ، وأن البحترى قد ارتسمت هذه الهيئة فى ذهنه ، وصدر عنها فى شعره ، كما يقصدون فى الوقت نفسه أن موسيقاه صافية ليس فيها عقد الثقافة والفلسفة التى عاصرته . ونستطيع على هذا القياس مع شىء من الفارق أن نقول إن شوقى يجرى على عمود الشعر العربى ، فقد أوتى من علمه بصياغاته وتآليفه ما لم يؤته شاعر منذ البحترى .

والطريف أنه التزم هذا العمود مع أنه جدد كثيراً في معانى الشعر ، بل أدخل موضوعات جديدة ، ولكنه استطاع أن يقابل بين العملين وأن يؤلف بينهما تأليف شاعر صناع ، يعرف كيف يحكم أصواته ، وكيف يضبط ذبذباتها وتموجاتها ضبطاً دقيقاً ، فإذا الجديد لا يجور على الصياغة ، بل يندمج فيها ، حتى يصبح من الصعب تمييزه .

على كل حال شوقى هو بحترى شعرنا الحديث ، ولكن ينبغى أن لا نفهم من ذلك أنه أكبر شاعر عربي يرتبط به ، فإن الأواصر بينه وبين المتنبى أقوى وثاقاً وأشد التحاماً . وهذا بدين في مقدمته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبى إشادة رائعة . حقاً إنه أشاد أيضاً بأبي العلاء ، ولكن أثره في شوقياته غير بارز ، وربما كان مرجع ذلك تباين نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشائماً تشاؤماً شديداً ، ولم يعرف شوقى التشاؤم في حياته إلا فترة قليلة في الأندلس ،

على أنها لم تلمس نفسه لمساً قوياً . وكان أبو العلاء ساخطاً على الحياة والسياسة والسياسين ، كما كان ساخطاً على علماء الدين ، وكل ذلك كان بعيداً عن أن يمس شوقى أو يؤثر فيه ، فقد كانت حياته تجرى من منحدرات بعيدة عن مثل هذا السخط وما يُطوى فيه من آراء فلسفية .

من أجل ذلك انحرف شوقى عن طريق أبى العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الحزينة فى الكون والحياة ولا بآرائه المظلمة فى المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيئته ، وليس فى شعره منه إلا مسلّ رفيق من بعيد، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكَّراتُ عبيدٌ وكذاك المونَّثاتُ إماءُ فينسج شوقى على منواله ، ويقول :

لعلاك المذكّرات عبيد نُحضّعُ والمــونثات إماءُ

أما المتنبى فهو القطب الذى كان يدور حوله شعره ، والذى كان يرنو الله فى صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، ويقيده به ، ويشد و بأسباب متينة . ولاحظ ذلك كل من كتبوا عن شوقى وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حكمه التى يصفها فى قصائله صفوفاً متلاحقة مقلداً فى ذلك للمتنبى ، ومحتذياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشَّعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمةً فهو تقطيعً وأوزانُ ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد للمتنبى ضرباً آخر هو تشبهه به فى تعقيد كلامه(۱)، وهى ملاحظة صحيحة، لأن أسلوب شوقى قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضائر فيها، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكناية. ومرد ذلك ازدحام أبياته أحياناً بالمعانى.

<sup>(</sup>١) شوق لشكيب أرسلان ص ٨٩

وفى رأينا أن المشابهة بين الشاعرين أعمق من ذلك، فقد اتخذشوقى المتنبى مسئله الأعلى، وجاراه، فطلب أميراً يمدحه، حتى يكون له كما كان سيف الدولة المعتبى، وكأن المتنبى هو الذى جَرَّه إلى شعر المديح بخطامه، فأدخله في ميادينه، واستمر يحمُجل فيها، لا يستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً.

وليس هذا فحسب ، فقد رأى الشعراء والناس يجمعون على أنه صاحب للعجزات فى الشعر ، فحاول أن يفهم هذه المعجزات ، وأن يعرف طراز بنائها ، حتى يضرب شعره أو يسيده على مثاله ، ونظر فوجده يقسم كثيراً من قصائده إلى مقاطع ، يقف فيها لينتر حكمه وأفكاره ، ومواعظه ، ونقده للمجتمع ، فقلده فى ذلك كله .

شوقی إذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المتنبى ، فالشكل العام البناء قصائده بما فيها من حكم ومثالية أخلاقية وُضعَ وضعاً على أصول الرسم الهندسى الذى خططه المتنبى القصيدة العربية . والتشابه بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحكم ، بل هو ارتباط فى البناء كله ، بل هو ارتباط أيضاً فى التنسية . فقد عاش شوقى يصور غيره ، ولم يكن من الضرورى أن يؤمن بما يصوره ، وخاصة حين كان يعيش فى القصر خاضعا لصاحبه فى كل مايأتى ويدع ، وكذلك كان المتنبى فإنه مدح كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن به وذكركثيراً من الأفكار فى شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل ، ولم يطبق الدعوة على من الأفكار فى شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل ، ولم يطبق الدعوة على فضه ولاحاول أن يعتنقها (١١). ومع ذلك كان المتنبى مجوداً فى مديحه لكافوروغيره وفى صياغته لمثل هذه الدعوة ، إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقده . وعلى هذه مساغته لمثل هذه الدعوة ، ولذلك يكون من الحطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حكمته وأخلاقيته التى يدعو إليها فى شعره بنت الحس والتجربة ، فذلك لا يضير حكمته وأخلاقيته التى يدعو إليها فى شعره بنت الحس والتجربة ، فذلك لا يضير ما يقوله ، وما يستمده من غيره ، فيكنى أن يكون الشاعر ماهراً بارعاً فى تصوير ما يقوله ، وما يستمده من غيره ، فيجرى على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تذيع وتدور على ألسنة الناس .

<sup>(</sup>١) انظر كتابنا «الفن ومذاهبه في الشعر العربي-الطبعة العاشرة-دار المعارف» ص٣٤٥.

على كل حال استطاع شوقى أن يتفاعل مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبى والبحترى وأن يكون لنفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية أصيلة . ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جيعاً في مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبعد حد لم يحرّف في القيثارة ولم يحرّف في الصياغة ، بل أبقى عليهما، واستغلهما خير الاستغلال.

٤

#### تيار جديد

والتيار القديم السابق في شعر شوقي كان يقابله و يجرى موازياً له تيار جديد ، فقد تثقف بالثقافة الأوربية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح التمثيلية والمغنائية في باريس وإلى ومقهى داركور الحيث كاند يجلس الشاعر الرمزى قرلين (١) ، ورأى تحت عينه حركات التحديد بين الشعراء الفرنسيين ، وقرأ في آثارهم ، ورآهم لا يصبون شعرهم في قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فأتهم اتجاهه وعمله ، وفكر أن يُطلق شعره من عقاله ، وأن يجرى في إثرهم ، مفيداً مما يقرأه الهيكتور هيجو ولا مرتين ودى موسيه وأضرابهم من نوابغ الشعراء . وعبر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته في التجديد تعبيراً واضحاً في مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلَّ عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، ألا إن هناك ملكاً كبيرا ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثَّريَّا والثَّرى ، يقلِّب إحدى عينيه فى الذرَّ ، ويجيل أخرى فى الذُّرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ،

<sup>(</sup>١) أبي شوقي ص ١٠٧.

ويقف على النبات وقفة الطلُّ ، ويمرُّ بالعراء مرور الوَبْـل، فهنالك ينفسح له عجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . . . أو لم يكن من الغَبُنْ على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلا حياته التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو ماثتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لممدوحيه ، والعشر الباق هو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب بأنى قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه هيوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى ، لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الحديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد ، فما زلت أتمني هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درَج الإخلاص في حب صناعتي ، وإتقالها بقدر الإمكان ، وصوَّلها عن الابتذال، حتى وُفِّقت بفضل الله إليها، ثم طلبت العلم في أوربا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لاأؤدى شكرها حتى أشاطر الناسخيراتها التي لا تُمحَدّ ولا تنفد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان، لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البَّنان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يكُوهُن الثناء وكانت المدائح الحديوية تُنشَسَرُ يومئذ فى الجريدة الرسمية، وكان يحرّر هذه أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان، فدفعت القصيدة إليه . وطلب منه أن يُستقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر، فلما بلغنى الحبر لم يزدنى علماً بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محله ، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روايتى « على بك أو فيا هى دولة المماليك »

معتمداً فى وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا . وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدى ( باشا ) ليعرضها على الخديوى السابق ، فوردنى منه كتاب باللغة الفرنساوية ، يقول فى خلاله : (أما روايتك فقد تفكه الجناب العالى بقراءتها ، وناقشنى فى مواضع منها وناقشته ، وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور « باريز» بقبس تستضىء به الآداب العربية ) . . . وترجمت القصيدة المسهاة بالبحيرة من نظم « لامرتين» وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه فى كرّاس وبعض كراس ، ليك المخلع الجناب الخديوى عليها . وإذ كنت لاأتخذ لشعرى مسوّدات رجوت أنى أجدها عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدّت دون ذلك عواد . وجربت خاطرى فى غذه بعد العودة إلى مصر ، ثم عدّت دون ذلك عواد . وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفى هذه المجموعة شىء نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفى هذه المجموعة شىء من ذلك » .

ويستطرد شوقى إلى حادثة وقعت لجول سيمون فقيد فرنسا وفيلسوفها المشهور كما يقول. وإذا أخذنا نعيد النظر فى هذا الفصل من مقدمة الشوقيات وجدنا شوقى يرنشحى باللائمة على شعراء المديح، حتى المتنبى نفسه، ومع ذلك فقد مضى ينظم فيه فلم تكن هذه النزعة إلى الجديد الذى يتحدث عنه صادقة كل الصدق، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً، ولم يكن أكثر من إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراعه كثرة أنواعها، ولم يجد للمديح حيزاً واضحاً فيها، فأخذ ينعى على شعراء العرب أن يجعلوه كل همهم ووكدهم، فضيتهوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة. ومع ذلك لم يخرج عليهم ولم يشر إلا ثورة على الورق كما يقولون، فقد بتى ينظم فى المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزلها عاد يظن أن فى العجلة بالتجديد الندامة!

ونظم شوقى رواية « على بك الكبير » حينئذ، وأرسلها إلى الحديوى يستأذنه

قى إخراجها ، ويرى رأيه فيها ، كأنه لا يستطيع أن يقف بقدميه فى هذه الأرض الحديدة ، إلا أن يعود فيستشير سيده . وعلى نحو ما استشاره فى روايته استشاره فى ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين ، يريد أن تحوز قبوله .

وهذا الجديد الذي لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوقى ، كان مقضيًا عليه منذ أول الأمر بالجمود في نفس صاحبه ، فتيًاره لم يكن حدًّا ولا عنيفاً ، وإنماكان هادئاً هدوءاً يتخشى عليه من التلاشى . حقًّا كل عكن أن يقال إنه أخذ يتجثرى في باطن شعره وداخل فنه ، ولكن مجراه لم يتع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوقى بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عنية صادقة بالفن المسرحى ، وفي ذلك دليل على أنها لم تكن محكمة من حيث الإخراج التمثيلي .

فشوقى اقتنع بأن هناك جديداً ينبغى أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يعرس هذا الجديد دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو فى هذا الفصل الذى نقلناه عنه حاثراً أكثر منه مجدداً صاحب منهج مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا علماً من الآداب ينبغى أن نفيد منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وماذا يريد شوقى أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضاً ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار فيكتور هيجو وألفريد دى موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقاً أخذ يقلد قصص لافونتين، وكان محمد عمّان جلال قد نقل هذا قصص إلى الرجز العامى، ولتى رواجاً فيا يظهر ، فأخذ شوقى يقلده ، فصنع قصصاً على ألسنة الطير والحيوان، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديم ترجم ابن المقفع كليلة ودمنة إلى العربية، وعُرف هذا الأسلوب من لغة الحيوان وطلير بين العرب ، فذهب شوقى يصنع قصصاً من هذا النوع الذى وجده عند لافونتين ، والذى أحس بأنه لا ينبو على ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأه على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر في صنعه . ومن أمثلته فيه ما أجراه على لسان القُبرة وابنها ، إذ يقول :

رأيتُ في بعض الرياض فبرَّهُ تُطيّر ابنها بأعلى الشَّجَرة لا تعتمدُ على الجناح الهَشُّ وهي تقول باجمالَ العُشِّ وافعل كما أفعلُ في الصعود وقف على عود بجنب عودى فانتقلت من فنن إلى فنَنْ وجعلت لكل نقلة زمن فلا عل ثقل الهواء كى يستريح الفرخ في الأثناء ــا أراد يُظهر الشطاره 😁 لكنه قد خالف الإشاره فخانه جناحسه فوقعا وطار في الفضاء حتى ارتفعا ولم يَنَلُ من العلا مناهُ فانكسرت في الحال رُكْبتاهُ وعاش طول عمره مُهنَّى ولو تأنَّى نال ما تمنَّى وغايةٌ المستعجلين فَوْتُهُ لكل شيء في الحياة وَقْتُهُ

وهو قصص على هذا النحو الحفيف ، لا فلسفة فيه ولاعمق في أفكاره ، هو قصص صنعه كما يقول للناشئة . وهو دليل واضح على أن الشاعر يكتبى من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها منالا ، فشوقى لا يتعب نفسه ولا يشقيها في سبيل الجديد الذي يريده ، فهو على حد قوله ، يأخذه من خلف بأطراف بنانه ، فلا يجدد تجديداً صريحاً واضحاً به بل هو يخشى العجلة والسرعة . وقد ترجم وهو في فرنسا كما ذكر آنفاً قصيدة البحيرة للامرتين ، ونبحث في الجزء الأول من شوقياته الذي نشره سنة ١٨٩٨ أي بعد عودته من فرنسا بست سنوات عن قصيدة أخرى كبيرة للامرتين أو غيره ترجمها فلا نجد إلا هذه الأبيات التي يقول إنه ترجمها عن شعر أجنبي في رواية له ولعلها رواية على بك الكبير :

رأيت ملكاً بلا استقامه لا صدق فيه ولا سلامه

فعفتُ باب الأمور حتى خرجتُ بالعز والكرامَهُ وكل ذى همة شريفٍ يقسوم للخلق بالخِدامه لا تحسبوا الأُمة استحطت بحطه الملك والإمامَهُ فالدر فسوق التراب در يصون فوق الثرى مقامه

إن كنت ذا فضل فك نه على ذكى أو كريم فالفضل يحفظه اللثم

إن تكن ظافرا فكنه برفتي فشجاع بغير رفتي جبان إن عندى لكل شيء تماماً وتمام الشجاعة الإحسان ولم يصرِّح شوق هل ترجم هذه الأبيات من الفرنسية أو ترجمها من التركية، في شوقياته الجديدة أبيات نقلها عن شعر تركى. على كل حال ليست هذه الأشعار شيئاً، وإن كانت كل ما ترجمه عن الفرنسية بعد ترجمته لقصيدة البحيرة في ذلك دليلا على أنه انصرف عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسي ، كما اتصرف عن صنع الرواية الممثيلية ، وظل منصرفاً عنها إلى ما حول سنة ١٩٣٠

وربما كانت قصيدته «كبار الحوادث فى وادى النيل » التى كتبها لمؤتمر المستشرقين هى أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه لڤيكتور هيجو من ديوانه المسمعيّ و أساطير القرون » . فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخي ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى

أي إلى نحو أربعين عاماً .

العربية لاهذه الملحمة وحدها بل فرعونياته كلها ، التي تعدُد أكثرها صدى لتغنى شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

ونتساءل فيا بين عودة شوقى من بعثته وعودته من منفاه أى فيا بين ثلاثين عاماً عن أصداء أخرى للشعر الفرنسى فلا نعثر على شيء واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتبينها . ويعجب الإنسان أن يكون شوقى فى باريس فى أثناء الحركة الرمزية ، وحين كان يعيش قرلين وبودلير ومالارميه ، ولا يكون لأشعارهم أى ظل فى فنه وقصيده ، وكأنه لم يهتم مطلقاً بالتجديد الذى كان يخوض فيه شعراء فرنسا فى أثناء وجوده بين ظهرانيهم ، وتخوض فيه مجلاتهم وصحفهم .

وربما كان لحركة البارودى نحو القديم أثر فى نفسيته، فلم يمُعن عناية قوية بالجديد فى الأدب الفرنسى ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعنجب أكثر ما أعجب بفيكتور هيجو وألفرد دى موسيه ، وظل متمسكا بهذا الرأى طول حياته ، فقد سئل فى دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب إليه ، فقال : أحبهم إلى فيكتور هيجو ودى موسيه الذى لا أمل القراءة فيه (۱) . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابها بين غزله وبين شعر دى موسيه (۲) ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالا واضحاً بالشعر العربي والغزل العربي ، ولم يكن شوقى محبباً ، ولا له غراميات دى موسيه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة چورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته و خدعوها بقولم حسناء » إلى اتخاذ سمت الوقار والتزمت . وقد أكثرنا من أن شوقى لم يعش فى ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب فى بعده عن التأثر بدى موسيه فضلا عن شعراء البرناس والرمزيين المعاصرين له .

وحتى ڤيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانتسيزم لم يتأثر بهم تأثراً عميقاً، فعلى الرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين، وعلى الرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين، وعلى الرغم من أنه تشرف في الفصل السابق الذي نقلناه عن مقدمته لشوقياته إشارة واسعة إلى الكون حتى

<sup>(</sup>۱) ذكرى الشاعرين ص ٣٩٣ (٢) ذكرى الشاعرين ص ٥٥ وما بعدها

يقول: «الشاعر من وقف بين التريا والترى ، يقلب إحدى عينيه في الذر" ، ويحيل أخرى في الذّرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه »على الرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذى شاع عند أصحاب لمرومانتسيزم . ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما نقصد الصورة لغريبة التي رمز إليها في قوله «يكلم الجماد وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها في شعره ، وليس معنى ذلك أنه لم يتغن السهاء والماء ، والشمس وطلعة القمر النير ، والبحر وأمواجه ، والربيع ومناظره ، فني شعره وفرة من ذلك ، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعراءالر ومانتسيزم الذين قرأ لهم من الذوبان في الطبيعة والفناء معناه أنه لم يذهب مذهب شعراءالر ومانتسيزم الذين قرأ لهم من الذوبان في الطبيعة والفناء معناه أنه لم يذهب مذهب موفية ، ومناجاتها مناجاة روحية حالمة ، تكثر فيها الرُّوَى والأشباح .

فالطبيعة في شعر شوقى جامدة ، قلما تتحرك ، وقلما تنطق أو تتكلم ، وشعره فيها يجرى على عمود الشعر العربي من حيث كثرة الأخيلة ، وتحويل صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات ، وهي أصداف قد تلمع ، وحد تضيء بجمال في التصور على نحو ما نجد في قصيدته «الربيع ووادي لنيل » إذ ملأها بالتشبيهات والاستعارات المادية . وحتى قصيدته في وغاب بولونيا » لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التي نجدها عند شعراء الغرب ، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يخترق الحجاب الصفيق عن شعر العرب في الطبيعة وشعر الأوربيين .

فتهليل شوقى الكبير في مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر المعربي لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم ينزع منزعاً جديداً واضحاً ، واندن استثنينا ملاحمه وفرعونياته وقصيدته في النيل ، واستثنينا أيضاً شعره لقصصي ، فقد انصرف عنه ، ولم يعد إليه ، وبذلك استمر التيار الغربي وستمرت مياهه ، في الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره ، حتى حمل أواخر حياته يؤلف للمسرح وينتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن أبركان الذي أنذر بالثورة في مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفا في صدره ، إلا قليلا جداً ، وإلا ما حدث أخيراً في الشعر المسرحي . ولعل ذلك

هو السبب الحقيقي في أنه لم يتعمق في الأدب الفرنسي المعاصر له،ولا تغلغل في الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة، وكأن حياته في القصر لوته عن رسالته وغايته . وأبان طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً ، فقال : «كان شوقى في أول أمره مثقفاً يحب الثقافة ، ويشيد في طلبها والتزيد منها ، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين ، يسيرون في الدرس والتحصيل على غير هدى ، ولا سما حين يدرسون في أوربا ، لا يقرأون من الأدب الفرنسي مثلا إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته في هذه الآثار العليا التي ُ فرضت على الناس فرضاً ، فأما التأنق في الثقافة والتماس الترف في الأدب فلاحظُّ لهم منه . وكذلك كان شوقى حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي ، إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر لامرتين وبحيرته التي ترجمها إلى العربية ، أو ذكر لافونتين وأساطيره التي قلدها في العربية ، وإذا ذكر الفلسفة ذكر جول سيمون . ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي ، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها ، ولكنك تلاحظ أن شوقى لا يذكر بودلير أو قرلين أو سولى بريدوم أو مالارميه من الشعراء الفرنسيين ، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة ، ذلك لأنه لم يكن يسير فى ثقافته على هدى ، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه إلى متناول اليد. وكذلك كان تجديد شوقى متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أي أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كانيتأثر بالجديد، ولو قد اتصل شوقى بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلا أخرى ، ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هي عليه حريتها ، بل قيتَّدها وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة القصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف، ولوقد أطلقها وأرسل لها العنان بعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث. ولست في حاجة إلى أن أتكلف المشقة في الاستدلال على ذلك ، فقد كانت طبيعة شوقى من الخصب والقوة بحيث لم تكن تذوق أثراً أدبيًّا يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدَّت فيها، وكانت توفَّق أكثر

لأحيان في هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقى قرأ الإلياذة والأودسة كاملتين ، وفهمهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريبها لحاول أن ينشئ فشعر القصصى في اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الفن . ولو أن من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الفن . ولو أن شوقى قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريبها لمعنى بالتمثيل شعراً ونثراً في شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة (۱) ه

وواضح أن طه حسين يأخذ على شوقى تقصيره فى الثقافة بالأدب ليونانى القديم وبالأدب الفرنسى المعاصر له ، وما كان يجرى فيه من حركات وموجات بعضها فى إثر بعض ، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم السابق له عند لامرتين ولافونتين وأضرابهما . وقد لاحظنا أيضاً قصوره فى هذا الحانب ، فإنه لم يتابع لافونتين فى عمل ديوان خاص بأساطير قصصية ، بل انصرف عن هذا الفن ، وأيضاً فإنه لم يتابع لامرتين وأمثاله فى حب الطبيعة وجعُلها ميداناً لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ومناجاته فروحية ، بل استمر يطفو كشعراء العرب على السطح الحارجي .

ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوربي في شعره ، ربما كان يجرى في تقطّع ، أو يجرى أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجرى على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصى ، ويتجه إلى الشعر التاريخي ، وتبحه أذرات وجزئيات منه في شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القُطرُ وللمارات والغواصات وسغن البحار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغى أن نعرف أنه كان يجرى بجانب هذا التيار الأوربي الجديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقى يحسن لغة النرك ، فكان ينقل عنها أحيانًا

<sup>(</sup>۱) حافظ وشوقی « طبعة سنة ۱۹۳۳ » ص ۲۰۰ .

بعض مقطوعات له ، أثبتها فى شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ، إنما هى صور أدبية رأى أن ينقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركى :

ما تلك أهدابى تنظ م بينها الدمع السكوب بل تلك سُبْحَة لؤلؤ تُحْصَى عليك بها الذنوب

وهى تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركى لم يكن اتصالا عميقاً ، وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه شُغل عنه بالتيار الأوربي الكبير .

بل إن هذا التيار الأوربى نفسه يتضاءل أمام التيار العربى ، فهو إن بدا فى حقبة اختنى فى حقب أخرى تحت سيول منهمرة من الموسيقى العربية التي كان يحسنها شوقى إلى أبعد حدود الإحسان . ومعنى ذلك أن التيار العربى القديم كان أقوى وأعنف من التيار الأوربى الجديد ، ولذلك بدا شوقى عافظاً فى أغلب حياته ، وبدا ما يدخله من الغرب كأنه جنز ر منفصلة فى النهر العربى الكبير .

## الفصل لثاليث

### المؤثرات

١

#### فقاد

من يؤرخ لنقدنا الحديث يستطيع أن يلاحظ أنه كان في أكثره طوال القرن التسع عشر وأوائل القرن العشرين نقداً لغويبًا جامداً لاحياة فيه ولاروح، إذ كان يحتمد على الإلمام بالمقاييس اللغوية الجافة وما يتصل بها من نحو وصرف وعروض وبلاغة، فلما فتح شوقى عينيه على عالم الشعر رأى من الخبر له أن يترود بأكبر زاد من هذه الثقافة، حتى لايقع فى عنت النقاد، وكان عماده كتاب والوسيلة الأدبية و للشيخ حسين المرصفى، فألمً بما فيه من مسائل لغوية ومن نصوص شعرية وخاصة ما اتصل بالبارودى.

وبدأ فأخرج سنة ١٨٩٨ الجزء الأول من ديوانه (الشوقيات) وقدم بمقدمة أبان فيها عن تصوره للشعر وعما ينبغى أن يكون عليه ، وحاول أن يحد تحت تأثير ما قرأ فى الأدب الفرنسي لشيكتور هيجو ولامرتين ولافونتين ، فكان ذلك سبباً لاصطدامه بالنقاد حينئذ ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج على فكان ذلك سبباً لاصطدامه بالنقاد حينئذ ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج على فتحاليد العربية ، فقد كانوا لا يتصورون من الشعر إلا ما كان على المثال تقديم .

وهب محمد المويلحى فى صحيفة « مصباح الشرق » يكتب مقالات متفرقة ينقد بها هذا الاتجاه إلى التجديد عند شوقى وتجنى عليه من غير وجه ، زاعما أن الشعر العربى ليس فى حاجة إلى تجديد ، ومنددا بعثرات لغوية وجدها عند شوقى (١) ، وحاول أن يهدمه بها هدما .

<sup>(</sup>١) مختارات المنفلوطي ص ١٤٦ وما بعدها .

ورُوِع شوقی لهذه الحملة المنكرة . وكان اليازجی قد حمل عليه أيضاً حملة شعواء حين أخرج فی سنة ١٨٩٧ قصته النثرية «عذراء الهند» (١) . فكان ذلك كله باعثاً على فزعه . وكان يحسن به أن لا يقيم وزناً لهذا النقد ، لأنه نقد لغوی ، أكثره لا يقوم على الحق من حيث هو ، ونقصد الحق اللغوی ، وإنما يقوم على حماية اللغة كما يتصورها هذان الناقدان وأمثالهما من المحافظين الذين يتألبون على كل جديد ، لا لشيء إلا لأنه يخالف أذواقهم أوطبائعهم الموروثة ، وما ألفوه في نظم الشعر وصنعه .

وهذه الحركة فى حقيقتها كانت دليل اختلال حدّث بين الشعر والنقد ، فالشعر قد أخذ فى التغير ، لأن جماعة من الشعراء تثقفت الثقافة الغربية ، واطلعت على الآداب الأجنبية ، فأرهيف حسَّها ، ورق مزاجها ، وتهذب ذوقها . وليس هذا فحسب ، فقد رأى شوق وأمثاله أن الشعر العربى بصورته المألوفة أصبح مملا لكثرة دوران معانيه بين الشعراء من امرئ القيس وزهير إلى عصرهم فى أمثلة ونماذج لا تتبدل مهما مرَّت الأحقاب والدهور.

ولم يتطور النقد مع هذه الحركة ولا تقبيّلها قبولا حسناً ، فقد رأى فيها عدواناً على التراث ، وهبّ يصارع ويدافع عن حمى الصورة القديمة متخذاً من اللغة ومقاييسها حججه وأدلته . ومعنى ذلك أنه حدث فعلا ضرب من اختلال التوازن بين الشعر الحديث كما يتصوره شوقى وبين النقاد، فعندما حاول أن ينزع عن نفسه بعض التقاليد وأن يقول الشعر بطريقة جديدة تتغير فيها بعض موضوعاته وبعض أساليبه محتفظاً بالإطار العام القديم لم يعجبهم ذلك ، بل راحوا ينعون عليه قصوره اللغوى ، وأنه لم يتون الهبة التى تجعله يقدر المثل العليا القديمة للشعر العربي .

وكأن هؤلاء النقاد يريدون استمرار الحياة العربية والأدب العربى بالصورة المألوفة لهم ، وهم لا يكادون يتصورون ما حدث فعلا ويحدث فى الحياة الأدبية المصرية ، بل فى الحياة العامة للمصريين ، فإن هذه الحياة أخذت تتأثر

<sup>(</sup>١) شوقی لشکیب أرسلان ص ٤ ه وما بعدها .

والحضارة الأوربية المادية ، كما أخذت تتأثر بكل جوانب هذه الحضارة من علم وثقافة وأدب وشعر ، فكان من الضرورى أن يظهر ذلك عند الشبان المشتين وأن يحاولوا الإفادة مما يقرأون . وثار محمد عمان جلال واتخذ العامية وسيلة إلى شعره ، لأن وسيلة هؤلاء النقاد المحافظين ونقصد اللغة العربية التي يقومون عليها لم تعد صالحة في رأيه . ولم يَشُرُ شوق ؛ بل حافظ محافظة تتحسمد له على الإطار العام لأساليب هذه اللغة وأساليب شعرها ، ومع ذلك لم يعجب العقاد ، ولا أصاب هوى أنفسهم ، لأنه لم يسبد وقوراً في ديوانه ولا عافظاً كما ينبغي ، ولأنه حاول أن يأتي بشعر قصصي ، واعتدا في مقدمته بالشعر قرنسي ونماذجه ، فكان لا بد أن يصدوه عن هذه السبيل وأن يردوه إلى تقاليد العربي الموروثة .

ونظن ظنتًا أن هذا النقد المحافظ الذى استقبل شوقى فى شبابه أثمَّر فيه آثاراً كباراً ، فإن فورة التجديد التى نقر ؤها فى مقدمته لشوقياته لا تلبث أن تهدأ فى نفسه . ويتقبع شوقى فى القصر وفى إطار الشعر العربى القديم، يعارض قصائده فى كل فن ، كأنه يريد أن يثبث لا صلته بالشعراء القدماء فحسب ، بل أيضاً تفوقه وانتصاره عليهم .

ومعنى ذلك أن هذا النقد أعد شوقى نفسياً لأن ينساق فى تقليد الشعر الحربى الذى تقد ما وخاصة أمثلته الممتازة ، وبرز التقليد فى معارضاته ، وحتى قصائده الأخرى التى لم يعارض بها أحداً صاغها على الأنماط الموروثة . وبذلك كان للتقليد عنده هيئتان : هيئة معارضة حين يعمد إلى المتنبى أو البحترى أو غيرهما فيقلد بعض قصائدهم ، وهيئة أخرى كانت أعم من ذلك ، فإنه كان دائماً حين يصنع شعره يعتمد الصورة العامة للشعر العربى ويبنى على طياعاتها . وبذلك بدا شوقى محافظاً محافظة شديدة على المثال العام لهذا الشعر ، على الرغم من اختلاف ذوقه وحسه وشعوره ، واختلاف ثقافته وما اطلع عليه من الأدب الفرنسي ، فكل ذلك رأى أن يدعه خلف المسرح أو وراء الستار . وكان يجمل بشوقى أن لا يمصيخ لهذا النقد ، وأن لا يدع له كل هذا

التأثير فى حياة شعره وفنه ، وأن يعرف أن هؤلاء الشيوخ من النقاد لا يصلحون للحكم على آثار الشباب ، إذ يختلفون معهم فى كل شىء ، فهم لا يرون من الحياة إلا ما تحت أعينهم ، وهم لا يستمرثون من الشعر إلا صوره المملولة يجترئها الشعراء منذ القرن الرابع ، بل منذ القرنين الثانى والثالث للهجرة ، بل لعلهم لا يستمرثون سوى الشعر الجاهلى وما يتصل به من الشعر الإسلامى ، وكل ما عدا ذلك باطل وقبيش الربح .

ونحن لا نبالغ فى الحملة عليهم ، إذ أفادوا شوقى من حيث وصله بالصياغة العربية ، فقد وجهوه للتمكن من السيطرة على القيثارة القديمة، وطبعوه بطوابعها ، حتى أصبح لا يكاد يختلف فى شىء عمن تقدموه ، وخاصة حين يصرح أنه يعارضهم ولا يضمر ، وحين يحجز نفسه فى مُشُلهم ونماذجهم .

كان هذا النقد المحافظ إذن مفيداً لشوق من حيث تدريبه تدريباً واسعاً على القوالب القديمة ، حتى استطاع أن ينهض فى بعض قصائده بمحاكاة القدماء محاكاة دقيقة . وبذلك اندمج صوته فى صوت الشعر العربى العام ، بل استطاع أن ينفذ إلى خير ما فى هذا الصوت من أنغام وألحان .

ولكن فى الوقت نفسه جنى عليه هؤلاء النقاد المحافظون جناية كبرى ، فقد جعلوه يغلق بيديه أبواب التجديد الذى أعلن عنه فى مقدمة شوقياته ، ومن ثم الشعر القصصى الذى استفتح حياته الفنية به ، وجرى فى إثر سابقيه عدم الحديوى فى المواسم والأعياد .

وحدث بعد ذلك أن اتسعت موجة الاتصال بالآداب الأوربية ، وأن أضاف المصريون إلى الاطلاع المنظم على الأدب الفرنسي اطلاعاً منظماً آخر على الأدب الإنجليزي . ولم يكتف من اطلعوا على هذا الأدب الأخير بقراءة آثاره فحسب ، بل أخذوا يقرأون النقد المكتوب عنه ، وتوسعوا فقرأوا في اللغة الإنجليزية عيون الأدبين الفرنسي والألماني اللذين تُرْجما إليها ، كما قرأوا شيئاً عن حركات النقد هناك ، وأخذوا يفكرون في شعرنا وفي أدبنا ، ويرونهما قاصرين قصوراً شديداً بجانب الأشعار والآداب الأوربية المختلفة .

وبذلك أصبحنا إزاء طائفة جديدة من الشباب تطلع اطلاعاً منظماً على آداب الغربية ، فتقرأها، ثم تقرأ ما كُتب لدى القوم عن نظريات الذوق وحمال وطريقة التعبير، وصلة الشعراء ببيئاتهم ووراثاتهم، وأسس جودة فسَنِّهم ورداءته ، وذاتيتهم في شعرهم ونفسياتهم ، ومدى إحساسهم بالطبيعة وتعبيرهم عن الفرد والجماعة ، وغير ذلك مما تنساب جداوله وفروعه في النقد الغربي .

وكان من ثمار ذلك أن ظهرت في أوائل القرن العشرين نزعة جديدة في غد والشعر تقابل النزعة القديمة المحافظة ، لم يكن أصحابها ممن درسوا في الأزهر و عاشوا على حفظ الكتب اللغوية القديمة ، وإنما درسوا في تعليمنا المدنى عام ، واستمر بعضهم حتى تخرج في مدرسة المعلمين العليا ، وانقطع بعضهم عن الدراسة ولكنه أكمل نفسه ودروسه .

وكان الحملة ُ الحفظة ُ للواء هذه الحركة هم عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازني اللذين تخرجا في مدرسة المعلمين وعباس محمود العقاد الذي م يتخرج في مدرسة المعلمين، ولكنه استوعب حظًّا واسعاً من الأدب الغربي لا يقل عما استوعبه زميلاه ، وكانت وسيلتهم جميعاً إلى ذلك اللغة الإنجليزية لَى أتقنوها وأحسنوا فهمها ودرسها .

ولم يتجه عبد الرحمن شكري إلى النقد ، وإنما اتجه مباشرة إلى إحداث تدنج جديدة في الشعر العربي لا تدور في فلك المديح ، وإنما تدور في فلك حياة والإنسان بخيره وشره والدنيا بآثامها وآلامها ، و أخرج الجزء الأول من هذه النماذج سنة ١٩٠٩ وكان يقابله العقاد والمازني وقد جمعا بين الحُسُنْسَيين من النقد والشعر ، فنظما على الطريقة الجديدة التي بدأها شكري ، وأكلها حيران دفة نقد جديد يستمد من النقد الإنجليزي ومن غيره، مما قرآه عن **د**زلت وشللي وسبنسر وبيرك وهجل ولوك وسنت بيڤ و وردز ورث ودي كوينسي بخبرهم كثير (١) .

وبذلك تغيَّر النقد العربي، فلم يعد شيوخ المدرسة القديمة وحدهم يُنقدون (١) انظر في ذلك : «الشعر غاياته و وسائطه » للمازني طبع مطبعة البسفور سنة ١٩١٥ .

و يجرّحون ، بل دخل عليهم عنصر جديد ، ولم يلبث أن تقدمهم وتفوق عليهم ، وهو عنصر كان يتلاءم والثقافة الحديثة ، وكانت نظرات أصحابه فى الشعر نظرات جديدة لم يتعودها الشيوخ ، ولم تكن تتصل بلغة الشعر ، إنما كانت تتصل بوظيفته وقيمته وغايته وتأثيره ومتى تكون القصيدة جيدة ومتى تكون رديثة ، وكيف ينبغى أن تصبح تجربة موحدة لا خليطاً من مديح ووصف وغزل .

وعلى هذا النحو لا نتقدم طويلا فى القرن العشرين حتى يوجد عندنا نقد حقيق إذ تحوَّل النقد العربي تحت أيدى المازني والعقاد وتجارب شكرى الفنية إلى فن ممتاز يستطيع أن يناقش الشاعر وعمله وتأثيره فى عقول قرائه ، وكل ذلك يهتدى فيه الناقد بما قرأه فى الأدب الإنجليزى والنقد الإنجليزى وما اطلع عليه من تحليل القوم لشعرائهم ودراساتهم لشعرهم.

وقد ذهب العقاد يقدم الجزء الثانى من ديوان شكرى، وكان ذلك في سنة ١٩١٣؛ فأثنى عليه ثناء جزيلا وتعرض للشعر الجديث وما ينبغى أن يكون عليه من التعبير عن النفس وحياة الأمة المادية والاجتماعية . وكان لهذه الحركة الجديدة خصوم من بيئة المحافظين التي سبق أن تحدثنا عها ، وكانوا يستفتحون نقد أصحابها بأن أسلوبهم إفرنجي لا يشبه أساليب العرب ، فحاول العقاد في مقدمته لديوان شكرى أن يرد على هذه الدعوى وأن يبين أن الشعر يفصح عن النفس الإنسانية أيًا كانت، وأنه ليس فيه ما يسمى إفرنجيًا وغير إفرنجي أو شرقيًا وغربيًا . قد يكون فيه أثر الجنس الآرى والسامى ، ولكن لو أن ساميًا نزع في خياله منزعاً آريًا ألا نعد و من الجنس الآرى أو الغربي ؟ وظل يدافع عن شكرى ونهجه الجديد في الشعر . وأخرج المازني بعد ذلك بقليل ديواناً له ، فقدً م له العقاد، وأربَّخ تلك الحقبة من شعرنا ونقدنا وما شاع فيها من هذا الذوق الجديد، يقول :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة، لقد تبوأ منابر َ الأدب فتية ً لاعهد لهم بالجيل الماضي ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون

شعور الشرقي ، ويتمشَّلون العالم كما يتمثله الغربي . وهذا مزاج أول ما ظهر من تمراته أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ورَفْع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . . . وحسب الأدب العصرى الحديث من روح الاستقلال في شعرائه أنهم دفعوه من مراغة الامتهان التي عَـَفَّرت َجبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنئ بالمولود وما نفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يُطرى مَن ۗ هو أول ذامِّيه في خلوته ، وُيقـُـذع في هجو من ْ يُكبره في سريرته ، ولا واقفاً على المرافئ يودِّع الذاهب ، ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشَّماء في الأدب - أن تُجَهْز على آداب المواربة والتزلف بيننا أو تردها إلى وراء الأستار، بعد إذ كانت تنشد في الأشعار، وينادَى بها في ضَحْوة النهار. . . ولا مكان للريب في أن القيود الصناعية التي أشرنا إليها ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر ، تفتَّحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربي ، فرأى كيف ترحبِّب أوزاهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر. . . ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكرى مثالًا من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثالامن القافيتين : المزدوجة والمتقابلة . ولانقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكنا نعده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربي والتفرغ للماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشي المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول بَرَغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ثم لاتطول تفرُّة الآذان من هذه القوافي لاسيما في الشعر الذي يناجي الروح والحيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين ، وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقيةالقافية الواحدة ».

والعقاد يقرر في هذه المقدمة المذهبَ الجديد ، فهو مذهب جيل ناشي ً

تربي تربية جديدة قوامها الثقافة الغربية ، ونقلته هذه الثقافة من مزاج قومه القديم إلى مزاج أدبى جديد ، وهو مزاج يقوم على اعتداد الشخص بنفسه ، وخلعه لثياب الرياء والملق ، أو بعبارة أخرى لثياب المديح والزلني ، و نزعه لنفسه من عوائق التكلف والقيود الصناعية الثقيلة . ولعله يشير بذلك إلى شوق وأمثاله ممن كانوا يضربون شعرهم على الطريقة القديمة وخاصة طريقة شعر المناسبات من مديح وغير مديح . أما شكرى وأما صاحباه المازني والعقاد فقد أخذوا ينظمون على مذهب جديد يـُلمْغيى فيه شعر التهاني والمديح والهجاء ، ويوضع مكان ذلك شعر التجربة التي تحديث حديث النفس وتصور حياة الناس، وأحلامهم الداخلية وأوهامهم وخواطرهم العقلية .

ثم ليس هذا كل الجديد الذي جاءوا به ، فقد أخذوا يخضعون الشعر العربي لا لموضوعات الشعر الغربي فحسب ، بل أيضاً لحركاته وقواعده في قوافيه ، فقد رأوا شعرنا يخلو من الشعر القصصي والشعر التمثيلي ، فظنوا أن ذلك يرجع إلى الصعوبات الموجودة في نظامه ، واقترحوا أن يتخلص من القافيه ، كما يتخلص الشعر الإنجليزي عند شكسبير وغيره ، فنظموا شعراً مرسلاً من القوافي ، يريدون أن يتخطوا هذه السدود التي تحول في رأيهم بين شعرائنا وبين نظم الشعر القصصي والشعر المسرحي وحتى شعر الوصف !

ويشد العقاد على يدى المازنى وشكرى حين يراهما يحاولان التجديد فى هذا الجانب ، وكأنه يرى فى ذلك تباشير فجر جديد لنهضة الشعر العربى ، فلن يتصعب على الشعراء فى المستقبل أن ينظموا قصصا أو مسرحيات ، فقد رُفعت الكلفة ، ورُفع العبء عن كاهلهم ، ولم يبق إلا أن يتقدموا لينهضوا بالمذهب الجديد .

ولعل من الطريف أن نشير هنا إلى أن محاولات هؤلاء الذين رفعوا عن الشعر العربى أغلال القافية كانت محدودة جدًّا في ميداني القصص والتمثيل ، فلم يستطع أحد الثلاثة أن ينتج قصيدة قصصية طويلة تبلغ آلاف الأبيات كما نعرف في الإلياذة مثلا ، ولم يستطع واحد منهم أن ينتج تمثيلية ، بل ظل

الشعر عندهم ينحدر في مسارب ضيقة ، هي مسارب الشعر الغنائي العام الذي يغني النفس وآمالها وآلامها .

ومعنى ذلك أن رفع الحواجز والسدود من أمامهم لم يؤت الثمرة المرجوّة منهم ، وقد قام بالمحاولة بعدهم غير واحد فلم يوفقوا ، لأنهم جميعاً تحرروا لامن القافية وحدها ، بل أيضاً من الأسلوب والحيال ، فسقط هذا النوع من الشعر ، وعبثاً حاولوا أن يقيموه معتمدين على الحواطر النفسية وحدها أو على القصص وحده فإن ذلك لم يتُغنّهم من أمرهم شيئاً، إذ لابد أن يحل مكان القافية المرفوعة قيم شعرية جديدة ، فإذا رُفعت القافية ورفع معها الأسلوب والصياغة والحيال الحصب لم يعد هناك شعر ، بل أصبحت تقرأ نثراً وما يشبه النثر .

وبينها كان شكرى والمازنى والعقاد يقودون هذه الحركة وقع تصادم بينهم أو قل بين المازنى وشكرى ، فقد هاجم شكرى فى مقدمة الجزء الحامس من ديوانه المازنى واتهمه بإغارته على شالى وهينى وغيرهما . ووضعت الحرب وزارها ورجع شوقى من منفاه ، وكان شعره فى رأى المازنى وصاحبه العقاد يجب ثن يُنْهِلَدَ لأنه لا يتجرى على سنن المذهب الجديد .

ويظهر أن بعض الصحف الأسبوعية وخاصة «صحيفة عكاظ» أخذت شيد بشوقى وشعره وتحط من العقاد وصاحبه « واستطالت عليهم بالشتم وعيرتهما بالتقصير عن قدر شوقى والتخلف عن شاوه » . وكان ثمرة ذلك كله أن ألف العقاد والمازني كتيباً سمياه « الديوان » وأخرجا منه حلاقتين ، تناولا في خلقة الأولى منه شوقى وشكرى وفي الثانية شوقى والمنفلوطي .

وانصب العقاد على شوقى سو ط عذاب ، فأنكر تقليده للشعر القديم ، وأنكر صوره الأدبية فى رثاء محمد فريد وعمان غالب ومصطفى كامل والأميرة فطمة ، وتجاوز الاعتدال فى نقده إلى غير قليل من العنف ، وكأن شوقى ستحال أمامه إلى صم ينبغى أن يحطمه ، بيها ذهب المازنى يُنزُرى على شكرى ولمنفلوطى وطريقتهما فى الشعر والكتابة .

وتهمنا هذه المعركة التي أجَّج نارها العقاد ضد شوقي ، فقد ذهب يشن

عليه حرباً شعواءً ، وإنه ليقول له في معرض نقده :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدِّدها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لُبابه وصلة الحياة به . وليس همِّ الناس أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسُّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ً ما رآه وما سمعه ، وخلاصة ما استطابه أوكرهه . وإذا كان وكُنْدُك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتُدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . . . وصفوة القول أن المحكُّ الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيًّا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزاهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية »(١).

والعقاد يحاول أن يلفت شوقى إلى مسألة دقيقة فى صياغة الشعر وصناعته ، إذ يراه يُعننَى بالتشبيهات كأنها غاية فى نفسها، وهى غاية تفسد شعره إذ تجعله يغفل الإفصاح عن الشعور ، فهو يجلجل ويدوعى بهذه المسألة الفنية وأشباهها على حساب أغراض شعره الأساسية ، وهى التعبير عما يجده ويحسه ، هكذا يريد العقاد أن يقول .

وكأنه يرى أن شوقى ينساق مع الذوق العربي في عمل الشعر ، فنحن نعرف

<sup>(</sup>١) الديوان « الطبعة الثانية » ١ / ١٦.

أن القصائد كانت أول الأمر أى فى العصرين الجاهلى والإسلامى تعبير عن غرضها مباشرة مع بعض العناية بالألفاظ والصور والتشبيهات ، ولكن لا نصل إلى العصر العباسى حتى تتبدل الحياة ، وحتى يحس الشعراء أنهم يبدئون ويعيدون فى معان محفوظة . حينئذ تحول اتجاههم فى الشعر من غرضه الأساسى إلى العناية بما يُطوى فيه من زخرف البديع ، وما زالوا بهذا الزخرف حتى عقد وبل حتى حولوه إلى ما يشبه التمارين الهندسية المستغلقة .

ومعنى ذلك أن القيم الفنية انعكست فى الشعر العربى منذ العصر العباسى أو قل بعبارة أدق إن القيم تغيرت ، فلم تعد الصورة أو العبارة الأدبية وسيلة للشعر ومعانيه فى الرثاء والمديح وغيرهما ، بل أصبحت غاية فى نفسها ، فهى لا تعبر عما يجده الشاعر ، وإنما تعبر عن نفسها ، فلا غرض وراءها غير الزينة والزخرف اللفظى وروعة السامعين وجذب أنظارهم إليها وبها .

ويبالغ العقاد فى ذلك بالقياس إلى شوقى فإنه لم يكن يُعننى بالزخرف اللفظى وما يتصل به من زينة تشبيه وغير تشبيه عناية عصور الانحطاط فى اللغة العربية ، ولا حتى عناية أبى تمام وأضرابه من العباسيين . إنما كل ما يلاحنظ عليه حقاً أنه اندفع نحو شعر المناسبات ، وبذلك حجب عن نفسه إلى حد بعيد الأضواء الغربية التى كان يمكن أن تنساب إلى شعره ، ولم يعد يظهر منها إلا ألوان خافتة ، بل قل ظلال تهتز من بعيد فى الفرعونيات وما ينتظم فى سلكها .

وأخذ العقاد في هذا الكتيب « الديوان » 'يشرِّح أشعار شوقي ويُجبَرِّحُها ، ويحاول بكل ما يستطيع أن يثبت أنها طبل أجوف ، بل هي عظام نخرة ، فلا شعر فيها ولا عاطفة ، وإنما فيها التفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون الجواهر ، وما يمكن أن يسمي شعوذة وأصدافاً من التشبيه غير لامعة .

وكل ذلك كان معناه الثورة الشديدة على شوقى ، وهى ثورة تتحول عند العقاد إلى ما يشبه النضال والخصومة ، وكأنه يرى شوقى خطراً على الجيل الناشئ ، فهو يريد أن ينحبيه عن طريقه حتى يبدأ التجديد الواضح فى الشعر

العربى ، وحتى لا يضطرب الشعراء بين التجديد والتقليد كما يضطرب شوق ، وكان شعره يروج فى أوساط الأدباء والمثقفين ، فكان ذلك يزيد فى ّحنق العقاد وغضبه وثورته .

وحدث في أثناء ذلك أن نالت مصر بعض الثمرات من حركتها الوطنية ، فأعلن تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ وقام النظام النيابي وشعر المصريون أنهم استردوا حرياتهم وخاصة ما اتصل منها بالفكر والرأى . وكان من آثار ذلك أن كثرت الأحزاب ، فبينا لم يكن قبل الحرب الأولى في هذا القرن غير حزب الأمة والحزب الوطني أصبح بمصر أحزاب مختلفة من وفديين ودستوريين إلى شعبيين واتحاديين ، وكان لكل حزب صحفه ، وكان الحزب الوفدي بزعامة سعد زغلول يحتل المكانة الأولى في نفوس الشعب ، فكانت صحفه هي بزعامة سعد زغلول يحتل المكانة الأولى في نفوس الشعب ، فكانت صحفه هي بمحاولات تصد هذا التيار الجارف ، وتحول ولو أسراباً قليلة منه إليها ، فعنيت بالأدب وعرضه على الجمهور ، حتى تروج صحفها ، وحتى يقبل الناس على عواءة ، ولم تكتف الأحزاب المعارضة الوفد بذلك في صحفها اليومية ، بل أصدرت وعفاً أسبوعية خاصة بالأدب ودراساته في الغرب والشرق على نحو ما أخرج والحستوريون السياسة الأسبوعية ، وكان يكتب فيها هيكل وطه حسين والمازي وواجه ذلك الوفديون بحركة مقابلة في صحفهم ، فأخرجوا البلاغ الأسبوعي ، وكان العقاد كاتبهم الأول في السياسة والأدب والنقد .

و بجانب هذه الصحافة نشطت الصحافة الشهرية وعلى رأسها الهلال والمقتطف. فكان من ذلك كله نشاط واسع فى أدبنا السياسى وفى النقد الأدبى، وذهب طه حسين يدعو دعوته المشهورة وهى أن الأحكام التاريخية فى الأدب ليست إلا أحكاماً إضافية ، وأخذ يشك فى الشعر الجاهلى ، ونشر كتاباً فيه أحدث ضجة واسعة . وفى الوقت نفسه كان هناك منزع مخاصم لطه حسين وأمثاله ، وهو منزع محافظ يقوم على احترام التراث العربى القديم والأحكام التاريخية السابقة .

واتسعت رقعة المسألة لا بين طه حسين وخصومه ، بل بصفة عامة بين من سُمُّوا مجددين ومحافظين ، واتخذ النزاع أشكالا مختلفة ، وحمل مصطفى صادق الرافعى راية المحافظين لاضد طه حسين فقط بل ضد كل من حدثته همه بالثورة على الأدب العربى ، وأثار هو وسلامة موسى فى مجلة الهلال محتاً طريفاً فى القديم والجديد ، فسلامه موسى يشك فى كل التراث العربى ، ويقول إن الحياة المادية تغيرت فلا بد أن يتغير الشعور وأن تتغير تعوطف ، ولا بد من تغير التعبير وتغير الأدب جملة ، ويقول الرافعى إن الحواطف ، ولا بد من تغير التعبير وتغير الأدب جملة ، ويقول الرافعى إن الحياب العربى يتسع لكل جديد ، وإنه ليس أدبا عربياً كل ما يخرج على شاب العرب وطرقهم . وتشتد المعركة ، ويدخل فيها العقاد ، وتتسع الحصومة شعره خاصة ، وكأنه جاء ليرد عدوان العقاد على شوق .

وفى أثناء هذا النقد الأدبى الصاخب يكتب نقاد وشبان مختلفون فى المجلات ، وحر مسائل كثيرة فى الأدب وتحليله ، وخاصة مسألة القديم والجديد فى الشعر ولا ينظم شوقى فى المديح وحده ، وإنما ينظم أيضاً فى حوادث ومناسبات جديدة تعمل بحياتنا الوطنية وببعض المشروعات الإنشائية ، ويتساءل النقاد هل هذا قوع من الشعر الجديد نوع قيم ينبغى أن يعكف عليه الشعراء أو هو كالمديح وخجاء ينبغى أن يهجروه ؟ وينظم شوقى فى المخترعات الحديثة فيتساءل النقاد أهذا حقًا لون جديد ينبغى أن يهتم به الشعراء أو هو كالشعر التقليدى ينبغى أن يكون ويكتب المازنى ويكتب العقاد ، ويكثر ينبغى أن يكون ؟ ويكتب طه حسين ويكتب المازنى ويكتب العقاد ، ويكثر المختب فى هذين اللونين الجديدين . وتذهب الكثرة وعلى رأسها هؤلاء النقاد المحيد فى هذين اللونين الجديدين . وتذهب الكثرة وعلى رأسها هؤلاء النقاد عين سميناهم إلى أن هذا تجديد قاصر ، لأن الشاعر يربط نفسه بحوادث عين أنها لم تحدث ما نطم شيئاً ، والأصل فى الشاعر أن يكون له وجهة وعن أنها معرد كل يوم وغلية خاصة بشعره يقصر عليها عنايته ، لا أن يكون كدوارة الريح كل يوم وغلية خاصة بشعره يقصر عليها عنايته ، لا أن يكون كدوارة الريح كل يوم وغلية الشديدة على شوقى ، من ذلك قوله عنه وعن أنصاره ، وهو يدعوهم بالشوقيين :

« ظنوا في حيرتهم أن الشعر العصري هو وصف المخترعات الحديثة من بخار وكهرباء وطيارات وأمثال ذلك من آلات ناطقة وصور متحركة ومعجزات لهذا العصر الحديث لم يتقدم بوصفها المتقدمون ، فقلنا لهم : لا . . . لوكان هذا هو الشعر لوجب على كل شاعر أن يظل على اتصال بالمصانع تنفحه ( بالكتالوجات ) أولا فأولا ليسابق سواه في العصرية ، ويكون في شعره (على آخر ساعة ) كما يقولون في لغة التجارة والصناعة . وبعد فهؤلاء شعراء أوربا وأمريكا لم يجتمع مما نظموه في وصف المخترعات ما يملأ كراسة صغيرة ، وفيها الشعراء جد الشعراء في الوصف خاصة وفي سائر فنون القصيد ، فهل يزرى بهم ذلك أو يدخلهم في عداد الأقدمين والمقلدين ؟ كلا! وإنما أنتم تولعون بالطيارات وما أشبهها ، لأنكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم ، وتتأثرون الجاهليين ، وأنم تزعمون أنكم تأخذون بالحديث ، فقد وصف الجاهليون الناقة ، فوجب أن تصفوا أنتم الطيارة ، لأن الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصريين يركبون الطيارات ، فكأن الشاعر لم يُخلِّق في الدنيا ، إلا لينظم في وسائل المواصلات ، كيفما تبدلت بها الغيير وتقلبت بها الأحوال . . . . وظنوا وظن معهم بعض المطلعين على طرف من العلوم الحديثة أن الشاعر شاعر الأخلاق والاجتماعيات لا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ في ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع في أيامه ، ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جوته » مثلا لما عثروا فيه على بيت في وصف الزلازل السياسية التي أحاقت بألمانيا في حياته ، وهو هو بإجماع النقاد شاعر وطنه العظم ، والرجل الذي كان له أثر في يقظة ألمانيا الأدبية يعد في طليعة الآثار . فللشُّعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة ودعاة الاجتماع ، واليقظات النفسية مسالك ومسارب لأيستك لأعليها بعناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التي تكتب فيها الصحافة ، ويتحدث بها اللاغطون بالموضوعات اليومية » (١) .

ولا يزال العقاد كما عهدناه قبل الحرب يستلهم في حُكمَمُه على شوق الصورة

<sup>(</sup>١) ساعات بين الكتب للمقاد ﴿ طبعة سنة ١٩٢٩\* ص ١١٩

لأدبية الغربية ، فإذا لم يُعدث شعراء الغرب شعراً فى المخترعات الحديثة ولا فى الحوادث السياسية والاجتماعية فلا يجوز لشوقى أن يحدث شيئاً من ذلك . وربَعْطُ عجلة شوقى بشعراء الغرب تحكم ، وهو بالضبط ربط بنوع من التقليد لقى كرهه العقاد فى شوقى ، وغاية ما فى الأمر أن شوقى كان يقلد شعراء لعرب ، والعقاد يريد له أن يقلد شعراء الغرب .

ور بما كان تقليد شوقى لشعراء العرب أقرب إلى نفسيات من يقرأونه من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب. وأكبر الظنأن ذلك ما أسقط بعض دعاة لتجديد ، سقط شكرى والمازنى ، وسقط أبو شادى وجماعة أپولو الذين نشأوا حول هذا التاريخ ، بل إننا نجد الجماعة الأخيرة تتجه إلى شوقى وتتخذه رئيساً لها ، كأنها فقدت إزاء شوقى حق استقلالها والسيادة على نفسها .

ومهما يكن فقد دار بين سنى ١٩٢٠ و ١٩٣٠ نقد كثير لما كان ينظمه شوقى حينئذ فى المناسبات والمخترعات الحديثة ، وكان أهم من أدار هذا النقد الحقاد من جهة ، وطه حسين من جهة أخرى إذ لم يكن معجباً بمناسبات شوقى ، ولا بكثير مما كان ينظمه ، وكان يأخذ عليه وعلى زميله حافظ الكسل فى فتضف والاكتفاء بتناول الأشياء من قريب . وحدث أن أحمد لطنى السيد ترجم كتاب الأخلاق لأرسطو ، واستقبل شوقى ذلك بقصيدة بديعة من قصائده ، غير أنه نسب فيها إلى أرسطو بعض آراء أستاذه أفلاطون ، فاستغل طه حسين الفرصة ، وحمل على شوقى وعابه عيباً شديداً بنقص ثقافته المسغية (۱)

وقد يعاب شوق بنسبته إلى أرسطو آراء ليست له، ولكن لا يعاب جملة بضعف ثقافته الفلسفية ، فليست الفلسفة ضرورية فى تكوين الشاعر العظيم ، ولم يكن هوميروس يعرف فلسفة ، وحتى إن كنا نريد من الشاعر أن تكون له فلسفة ، فليس معنى ذلك أننا نُكْرُمه بقراءة الفلسفة، فالفلسفة شيء والشعر

<sup>(</sup>١) حافظ وشوقی ص ١١٥ ُوما بعدها .

شيء آخر ، ولم يكن شكسبير ولا ڤيكتور هيجو ولا دى موسيه ولاغيرهم ممن قرأ لهم شوقى فلاسفة.

ونحن نعرف أنه ليس من مهمة الشاعر أن يعبِّر عن الفكر ، إنما مهمته الأساسية أن يعبر عن الشعور ، فطلبُ التفلسف إلى شوقى نوع من التحكيَّم كطلب تقليد الشعر الغربي . ومن هذا اللون من التحكم أن ينشر شوقى قصيدة في شكسبير فيقرؤها طه حسين ويعقب عليها بقوله :

﴿ أَقُلُّ مَا يُحسُّهُ قَارَؤُهَا أَنْ شَاعَرُنَا لَمْ يَعْلَمُ مَنْ أَمْرِ شَاعَرِ الْإِنْجَلِيزِ إِلا شَيئاً ضئيلا جدًا يعرفه المثقف العادى ، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير ، ولم يتمثله ، ولم يحس، بل لم يحاول ، تصوير هذا الروح. وكل ما في القصيدة مدح لإنجلترا أول الأمر ، ثم ثناء على شكسبير غريب ، يشبِّه فيه أبيات شكسبير بالآيات المنزلة ، ويشبه معانى شكسبير بعيسى . ولست أدرى ما هذا الحسن المشترك بين معانى شكسبير وبين المسيح، بل لستأدرى كيف يُـذْ كـَـرُ شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوربي إلى جانب المسيح ؟ وكيف يشبُّه أدب شكسبير بالإنجيل ؟ إنما هو كلام يقال ، ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقرأونه ستروعهم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعاني ، لأنهم لا يعرفون من أمر شكسبير ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئاً كثيراً . ثم يقول شوقى إن قصص شكسبير تمثُّل الحياة ، وكل مثقف يعرف هذا ويقوله ، بل كل مادح لشاعر من الشعراء الممثِّلين يقول فيه هذا بالحق حيناً ، وبالباطل أحياناً . ثم يتجه شوقى إلى شكسبير ، فيسأله أسئلة عادية قد ألفها الناس منذ قرأوا رثاء أبي العلاء ، وعرفوا تصويره لبلي الأجساد في القبور ، ثم يطلب إلى شكسبير الذي أجرى الدم أنهاراً في قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحاراً في ظل الحضارة الحديثة ، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان . هذا علمُ شاعرنا بشكسبير ، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه ، وأين يقع هذا كله من آراء الشعراء الفرنسيين والألمان المحدثين في شكسبير ؟ وإنَّى لأعرف محاورات لجوته حول بعض القصص التي تركها شكسبير حول هملت

مثلا فى ولهلم ما يستر لا يُذ كر معها ما قاله شوقى من الشعر، ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير أوضح من علم الألمان وقرنسيين فى القرن الثامن عشر، لأن فيقه هذا الشاعر العظيم قد تقدم فى قرن وفصف قرن تقدماً عظيماً (١) ».

وفى رأينا أن هذا تحكم ، فإن طه حسين يطلب إلى شوقى أن يعبس فى ثنائه على شكسبير لاعن علمه وفقهه به ، بل عن علم القرون التى سبقته وحمه ، مع العلم بأن جوته كان شاعراً وكان فاقداً ، فله فى النقد آراء يتداولها الدارسون والناقدون للأدب والشعر ، أما شوقى علم يكن فاقداً يوماً ، بل كان دائماً ، كما هو فى هذه القصيدة ، شاعراً غنائياً ، لا يعبر عن علمه وفقهه ، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره ، وينظم خقائياً ، لا يعبر عن علمه وفقهه ، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره ، وينظم خقك بعقلية الشاعر الغنائى ، لا بعقلية الناقد المحقق ولاالفقيه العالم ، فيقول :

ولا نمت من كريم الطير غنّاءُ
ما لم تكنل بالنجوم الكثر جوزاءُ
لها سرائر لا تُحصى وأهواءُ
من جانب الله إلهام وإيحاءُ
حقيقة من خيال الشعر غرّاءُ
جاءت به من بنات الشعر عذراءُ
كلاهما فيه إضحاك وإبكاءُ
أو تُتل فهى من الإنجيل أجزاءُ

ما أنجبت مثل شيكسبير حاضرة اللت به وحده إنكلترا شرفا الم تُكشَفِ النفسُ لولاه ولا بُليت شعر من النسق الأعلى يُويِّدُه من كل بيت كآي الله تسكنه وكل معنى كعيسى في محاسنه أو قصّة ككتاب الدهر جامعة مهما تمثّل تر الدنيا ممثلة المهما تمثّل تر الدنيا ممثلة

وشوق إنما يشبه آيات شكسبير بآيات الإنجيل أو بالآيات المنزلة لبيان بلاغتها وسحرها وفعلها في النفوس ، وقد ذكر الإلهام والإيحاء ، وهما طبيعيان

<sup>(</sup>۱) حافظ وشوقی ص ۲۰۳.

يذكرهما الشعراء كما يذكرهما النقاد حين يتحدثون عن الشعر ، وذكرُه لعيسى في أثناء ذلك ليس فيه غرابة، فشكسبير مسيحى وإن كان متأثراً بوثنية القدماء ، وشعره إنجيل الشعر عند الإنجليز ، وهم يقدسونه تقديساً لا حد له ، حتى ليقولون كلمتهم المشهورة : لوخيًرنا بين شكسبير ومستعمراتنا لاخترنا شكسبير ، فشوقى لا يُغرب بهذا وأشباهه. أما قولهإن شكسبير يمثل الحياة مضيفاً إلى ذلك أن فيه إضحاكاً وإبكاء ، وأنه يكشف أسرار النفوس ، فمن أدق ما وصف به شكسبير بين النقاد ، لأنه من المعروف عندهم أن مأساته تحوى غير قليل من عناصر الضحك ، وأنه بارع براعة لا حد لها في كشف النفوس ونقل أسرارها ، وتمثيل الحياة في مختلف مظاهرها ، إذ كانت له عين بصيرة واسعة نافذة استطاعت أن تحول الأعمال والأقوال البشرية إلى شعر . فلخص شوقى هذه الحصائص في أبياته على طريقة الشاعر العنائي الذي يوجز ويلمتح ويشير من طرف خنى . أما الأسئلة التي سألها شوقى بعد ذلك لشكسبير عن الموت من عواطف ونزعات وأخلاق فهل له أن يبين لهم عن أخراهم وما هم ملاقون فها ، ويفضى إليه بما عنده من أسرار ؟.

والحق أن من يقرأ كثيراً من نقد طه حسين والعقاد لشوق يرى فيه ضرباً من التحكم ، مرجعه إلى أنهما يحاولان في كثير من نقدهما قياسه بمعايير غربية . ومما كانا يأخذان عليه أيضاً ، واندفع الشبان من ورائهما يثيرونه كثيراً ، وفرة استخدام شوقى للصور القديمة في شعره ، فإذا عادت أم المحسنين بعد غيبة طويلة في تركيا استقبلها شوقى بقوله :

ارْفعی السَّتْر وحَیِّی بالجبین وأرینا فَلَقَ الصبْح المبین وقنی الهودج فینا ساعةً نقتبش من نور أُم المحسنین واترکی فضل زمامیه لنا نتناوب نحن والروح الأَمین وهی لم تعدد فی هودج ، و إنما عادت فی سیارة ، فلا زمام ، ولا ستر ،

ولاشيء، ومن هنا قالوا: ماذا يَضير شوقى لو أنه ذكر أنها عادت في سيارة، ولكنه يأبي إلا أن ينزع نفسه من الحاضر، ويرتد إلى الوراء، إلى الجاهلية وعصر الناقة والبعير، كأنه يعيش في الصحراء لا في القاهرة المتمدينة المتحضرة التي اختلفت وسائل النقل والمواصلات فيها عها كان الشأن في القديم. ومما انتقدوه عليه، ومجرى هذا المجرى استفتاحه قصيدته: «مشروع ملنر» بقوله:

اثْنِ عِنَانَ القلب واسْلَمْ بِه من رَبْرِبِ الرَّمْلِ ومن سِرْ بِهِ (۱) قالوا ما لنا ولهذا الربرب يجرُّه من الرمل جرًّا ؟ ولماذا لا يتغزل في فتاة قاهرية أو من عصره ؟ ولكنه يريد دائماً التقليد ، حتى في الغزل ومن يتغزل بين.ويقول في قصيدة 'أنشدت في حفل تكريم لأشخاص اعتُقلوا ثمُ أفرج عنهم:

يَحْدِجن بالحدق الحواسد دُمْيةً كظباء وَجْرة مُقْلَتَيْن وجِيدا(١)

فيقول نقاده ما لنا ولوجرة التي ذكرها امرؤ القيس في بعض شعره ؟ إنه يأبي إلا أن يتابع وأن يبالغ في متابعته ، فيركب العصور من خلف ليأتى بلفظة من امرئ القيس وأمثاله الجاهليين ، حتى يروع سامعيه . وهو لا يصنع ذلك بالغزل وما يتصل به فحسب ، بل يطبقه على كثير من شعره ، فإذا التصر مصطنى كمال على اليونان وأخرجهم من بلاده لم يذكر عدد والحرب الحديثة التي استخدمها هو وجيشه من الدبابات والطيارات والمدافع "" ، بل ذهب يذكر السيف والقينا وما يتصل بهما :

لم يأت سَيْفك فحشاء ولا هتكت قَناك من حُرْمَة الرهبان والصُّلُب

فهو لا يجانس بين العصر وشعره ، ولا يحقق كلامه ، ولا يحاول أن يجعل صلة بينه وبين الواقع . وكان مثل هذا النقد يوجَّه فيما يماثل السهام النارية ، يويد أن يخترق حجاب هذا الشاعر الذي يستهوى الناس من حوله ، بل كان

<sup>(</sup>١) ريرب الرمل وسربه: القطيع من البقر والظباء، والاستعارة واضحة.

<sup>(</sup>٢) يحدجن: يبالغن في النظر. دمية: حسناء. وجرة: موضع (٣) انظر حافظ وشوقي ص٢٦.

يوجَّه فيما يماثل عصا موسى ، يريد أصحابه أن يقضوا على سحر شوقى وأن يلقفوا ما يأفك من شعر !

والحق أن شاعرنا ليس عليه من بأس في استخدام ذلك كله ، لأنه حين يستخدمه لا يقصده لذاته ، وإنما يتخذه رموزاً ، فهو يرمز بالهودج عن السيارة ، ليكسب المقام وقاراً وتجليّة " يخلعهما القيد م . وعلى نحو من ذلك يذكر ربّر ب الرمل وظباء و جرّرة والسيف والقنا ، فهذه كلها أشياء لا يعنيها شوق بذاتها ، وإنما يستخدمها من حيث إنها رموز تقليدية تجرى على ألسنة الشعراء . فكان من الواجب أن لا يشتط النقاد في قدحه لاستخدامه هذه الرموز ، فهو يعرف قبلهم أنها قديمة ، ولكنه يتخذها للتضفي على شعره جالا حيناً ، ووقاراً حيناً ، وهو لا يريدها دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة ، وإنما يريدها على أنها رموز فقدت معانيها القديمة ، وأصبحت رموزاً لمعان متجددة .

وشوقى لا يخرج بذلك على ذوق الغربيين أنفسهم ، فشعراؤهم يستخدمون أشياء يونانية ولاتينية كثيرة، قَدَّمُ عليها الزمن وطال عليها العهد ، ولا يلومهم أحد من النقاد ، لأنهم يعرفون أنهم يستخدمونها رموزاً لا أكثر ولا أقل ، وهي رموز لا تفقد الشعر جماله ، بل تضيف إليه جمالا على جمال ، إذ تعين على خلق جو شعرى بديع ، فيه قديم وجديد وماض ومعاصر .

ويما لا شك فيه أنالناس يعيشون غير منبتين من قديمهم ، بل إنهم ينزعون دائماً إلى الاتصال بماضيهم ، فإذا حاول شوقى هذا الاتصال لم يكن من حقنا أن نحرمه منه ، ولا أن نشوش عليه ، إنما الذى من حقنا أن نتساءل عنه هو هل وفيّ في التعبير عن مشاعره وخواطره وأفكاره ومعانيه ؟ . هذا هو السؤال الذى يوجيّه إلى شوقى ، أما أنه يستخدم القديم أو العناصر القديمة في شعره فهذا من حقه ، ما دام يحسن أداء معانيه وتصوير عواطفه ، بل لعله إنما كان يتفوق ، أو بعبارة أدق كتب له أن يتفوق على من كانوا يبالغون في التجديد ، وبتخذونه مثالا للمحافظة ، لهذا المنزع في فنه ، فهو لا ينسى القديم ،

وشعره لذلك لا يخرج على الذوق العربي العام ، ولا يشذ على الصورة الفنية المرسومة في أذهان الناس .

وكأنه كان يملك أسرار الشعر العربى ، فهو يحسن أداءه ، ويحسن خلق الحو الذى يجذب الأنظار إليه، تارة باسخدام العناصر الحاضرة، وتارة باستخدام العناصر الماضية ، وهو يزاوج بين المجموعتين مزاوجة من شأنها أن تُشعر من يقرأونه بأنهم يقرأون شعراً عربياً ، فالطريق الفنى الموروث لم ينقطع والجواً الشعرى لم يتبدد ، بل لا تزال الدروب متصلة ، والحيوط غير منقطعة .

ومع ذلك كان شوقى يرصلى ناراً حامية من العقاد خاصة ومن شباب الجيل الجديد ، فكان كلما أخرج قصيدة ترصوب إليه السهام ، حتى حين احتفلت الحكومة المصرية رسميباً بتكريمه ، واجتمع الشعراء لذلك من آفاق العلم العربى، فإن السهام والنبال سرعان ما تجمعت فى عدد السياسة الأسبوعية الذى خرج ليسجل هذه المناسبة . وأكثر ما فيه إنما رمتى به شباب نزعوا عن قوس طه حسين أو قوس العقاد ، فكنت لا تسمع ولا تقرأ إلا شاعر التقليد وشاعر الحديوى ، وشاعر المناسبات ، وشاعر الصنعة والتكلف وشاعر المعارضات الشعرية ، وقلما تقرأ أو تسمع ثناء أو نقداً عادلا أو رأيا شخصياً صادراً عن تمهل وأناة فى الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته شخصياً صادراً عن تمهل وأناة فى الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته شخصياً عادراً عن تمهل وأناة فى الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته شخصياً الحديد شوقى دون أن تكون لهم أسلحة حقيقية يهجمون بها عليه ، وناشئة الجيل الجديد شوقى دون أن تكون لهم أسلحة حقيقية يهجمون بها عليه ، فأسلحتهم كلها مستعارة من طه حسين والعقاد ومن لف لفهما من كبار النقاد المعاصرين .

ومن المؤكد بل من اليقين أن طه حسين كان أكثر اعتدالا من العقاد في نقده لشوقى ، فلم يبالغ مبالغته في تجريحه ، ولم يسرف إسرافه ، بل كان دائماً يشيد بمواهبه ونبوغه ، ويقول إنه رَدَّ إلى الشعر العربي نضرته وبهاءه لقديم ، ومهد خير تمهيد لنهضته الحديثة في مصر ، بل لزعامها وقيادتها لشعراء العرب في الأقطار الإسلامية المختلفة .

فنقد طه حسين كان يسوده غير قليل من الإنصاف والاعتراف بعبقرية شوقى فى الشعر ، أما العقاد فيرسل نقده دائماً على شوقى كأنه شُواظ من نار ، يريد أن يحرق به شعره وفنه ، لعله يكون « بخوراً » لفن الجيل الجديد وشعره الجديد كل الجدة فى تقاليده الفنية المكتسبة من الغرب . وكان ينتهز كل فرصة ينشر فيها شوقى قصائده ليأخذ عليه مسالكه ، وكان من أهم هذه الفرص قصيدة شوقى فى مهرجان تكريمه ، وهى قصيدة طريفة ، يفتتحها بوصف الربيع وإقباله ، ويجرى الوصف على هذا النحو :

مَرْحَبًا بالرَّبيع في رَيْعَانِهُ وبأَنواره وطيبِ زمانِهُ رفَّتِ الأَرضُ في مواكب آذا رَ وشبَّ الزمانُ في مِهْرَجانِهُ نزل السَّهْلَ ضاحكَ البِشْرِيمشي فيه مَشْيَ الأَمير في بُسْتَانهُ طولُ أنهاره وعَرْضُ جِنانهْ عاد حَلْيًا براحتيه ووَشْيًا ض فطاب الأديمُ منطَيْلُسَانِهُ(١) لفُّ في طَبْلَسَانِه طُرَرَ الأَرْ فَصَّلَ المَاءَ في الرُّبي بجُمانِهُ (٢) ساحرٌ فتنةُ العيون مبينٌ ف وأربى عليه في ألوانِهُ عبقريُّ الخيال زاد على الطَّيْ لُ ومنقاشه وسحر بَنانه ا صبغةُ الله ! أين منها رَفَائيه وتلا طَيْرٌ أَيكهِ غُصْنُ بانِهُ رنَّم الروضُ جدولًا ونسيماً وشدَتْ في الرَّبِي الرَّياحينُ هَمْسًا كَتُغَنِّي الطروبِ في وجدانِهُ أُلَّفَتْ للغناءِ شُتَّى قيانِهُ كل ريحانة بلَحْن كُعرْس نغمٌ في السماء والأرض شَتَى من معانى الربيع أو ألحانية وقرأ العقاد القصيدة ، ووقف عند هذا المقطع واتخذه وسيلة ليصبُّ (١) الطيلسان: كساء أخضر. الأديم: وجه الأرض. طرر: جوانب. (٢) الجمان: اللؤلؤ.

منه فوق رأس شوقى فى أثناء تكريمه وعلى مفرق إكليله حميماً من نقده اللاذع ، يريد أن يمحو به هذا التكريم محواً ، يقول :

« ولندع من الأبيات ما يرادف نداء الباعة في الأسواق ( بالورد الجميل والفُلِّ العَـجب والتمرحيناً روايح الجنة) ولننظر ما بقى فيها من دلائل الإحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال في موسم الجمال والحياة . كل ما يبقى بعد ذلك أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في بستانه ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل . فأما أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في بستانه فيصبح أن تكون كلمة موظف في شارة الوظيفة لا كلمة إنسان في نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرحبالأشواق والآمال والذكرياتوالأشجان. وهي لا شيء من حقيقة ولا من تمويه ، ولا شيء من زينة صحيحة ولا من زينة مزيفة ، ولا شيء من عيان بالنظر أو تصور بالحيال ، فمشية الأمير في بستانه كمشية كل إنسان في كل بستان ، والأمير لا يكون على أجمل حالاته هناك ، لأنه قد يمشى في مباذله التي لا تميزه عن سائر الناس . . . والربيع بعد هو البستان ، فهلا قال شوقى إن الربيع يمشى في الربيع مشية الأمير في الأمير ، والأمير أيضاً قد يكون شيخاً فانياً ، لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دميماً لا بهجة له ولا وسامة ، وقد يكون أميراً كأمير الشعراء ، لا حس فيه ولا عبقرية ، ولا أشعار له ولا ألحان . فماذا من إحساس الإنسان فضلا عن الإنسان الشاعر في ذلك التشبيه الذي جعل لنا الربيع ملحقاً بالميزانية والتشريفات والدواوين ؟ . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل فكلمة لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون ، كلمة فيها من الغباء ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار ، فالعامة المسفُّون هم الذين يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة ، ويحتاجون إلى من يقول لهم إن تلوين الله أجمل من تلوين رفائيل . أما النفس التي تذوق جمال الطبيعة وتلوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ فى الرياض أجمل من الأصباغ في الطروس ، وليست تفهم أن الفن بهرجة ألوان تغالب

ألوان الأزهار والأنوار . . . ثم أى معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة والفنون ؟ ثم هل كان رفائيل بعد كل هذا مصوراً مفتناً فى تصوير الرياض والأزهار ؟ لا ، بلكان الرجل مصوراً وجوه وشخوص مقدسة برع فيها براعته ، ولم ينضرب به المثل قط فى تصوير الرياض والأزهار ، فلا حس هنا بالطبيعة ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ . فإن كان ثم إمارة (كذابة) فى الدنيا فهى إمارة هذا الذى لا يكفيه أن ينعسد شاعراً ، حتى يعد أمير الشعر ، وحتى يقال إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة (١) » .

والعقاد لا ينصف شوقى بهذا النقد ، وطبيعى أن لا ينصفه ، وهو ثائر عليه كل هذه الثورة العنيفة ، التى ينكر فيها عليه كل شيء حتى الألحان والأشعار ، وحتى أن يكون له إحساس الإنسان العادى ، ويتادى ، فيصفه بالعامية والإسفاف والغباء، وما يزال يجرّحه محنقاً عليه مغيظاً منه ، حتى يخلع عنه إمارة الشعر التى تتوّجته بها شعراء العالم العربي كله .

وبنى العقاد نقده على صورتين استخدمهما شوق ، أما الصورة الأولى فتشبيهه للربيع بالأمير، وهي صورة طريفة، لايفد منها على الذهن مطلقاً مقد رات العقاد ، تلك المقدرات التي لا يمكن أن يفكر فيها شوقى ولامن يقرأونه لسبب بسيط ، وهوأن شوقى يشبه الربيع بالأمير في خيلائه وروعته وما يلبس من ثياب مزركشة بالقصب ، مطرزة أكامها بالوشى . وليس فى الصورة غرابة ولا رائحة الميزانية والدواوين ، إنما فيها التمادى فى إكمالها بالبشر والضحك والمواكب والمهرجان . وكل ذلك يحتذى فيه شوقى على الأسلوب العربى المعروف ببراعة الاستهلال ، فهذه مواكب الشعراء من الشرق العربى اشتركت فى مهرجان تكريمه وضَفَّر إكليل الإمارة للشعر على مفرقه ، فهو يشير إلى ذلك كله إشارة بارعة فى قصيدته التي يشكر فيها كل هؤلاء الذين جاءوا يتوجونه ، ويجلسونه على عرش إمارته .

<sup>(</sup>١) ساعات بين الكتب ص ١٠٩.

أما الصورة الثانية فقارنة شوقى لصبغة الله بصبغة رفائيل وتقديم الأولى على الثانية، فقد رأى العقاد في ذلك جرحاً للإحساس بجمال الطبيعة ، إذ قرنها شوقى إلى الجمال المصنوع ، يصنعه رفائيل . والعقاد غير محق في نقده ، لأن رفائيل من أبرع المصورين في التاريخ البشرى ، وليست لوحاته « مصبغة ألوان » وإنما هي آيات من أعظم آيات الإنسان . ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجملها وتضيف إليها بدعاً جديداً من مخيلة المرسام الحاذق ، وهو بدع يتسابق الهواة في شراء لوحاته الباهرة ، حتى لتشترى اللوحة بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوقى بين الربيع ولوحات رفائيل لم يكن مغرباً على أصحاب الأذواق الجديدة الذين يؤمون المتاحف ، ويبهرهم ما يرون فيها من رسوم تحيرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص ووجوه ، فكمال فيها من رسوم تحيرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص واحد ، والبهجة والروعة بالكمالين واحدة .

وشوق يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة فى الربيع ترتسم أمامه كأنها لوحات ، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان ، وهى لوحات تستمد من أصباغ مقدسة تضيئ بالسحر والفتنة والحمال ، هى أصباغ الله . وليس فى هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة ، بل على العكس يعلن شوقى أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة ، يتجسم فيها الحمال ويتجسد، فإذا هى تبدو فى شكل لوحات تامة كاملة ، لا تبدو له كما تبدو للإنسان الذى يراها متناثرة من حوله ، وإنما تبدو مجمعة مركزة ، كما تجتمع الحطوط وتركز الألوان فى اللوحات الأنيقة البهيجة ، التى تشع سحراً وجمالا .

على أن هذا النقد الذى نناقشه الآن ، والذى نقف للمجادلة فى جملته وتفاصيله كان خيراً وبركة على شاعرنا وعبقريته الحصبة ، فقد أخذ يفيض بها على مناح وجوانب مختلفة ، فانصرف عن القصر والحديوى أو صرفته الظروف ، وعكف على الشعب وأخذ فى مخالطته والتعبير عن حياته وآماله .

ولم تُنْجِيه هذه النزعة الجديدة من حملات النقاد ، بل ظلوا يتعقبونه ،

وظلوا ينقدونه ويرسُجر حونه، وكل ما أتاهم بقصيد استقبحوه ، متأثرين بما قرأوه في النقد الغربي عن الشعر والشعراء ، وما يرون هناك من نماذج فنية مختلفة . وكان يعلو الصياح والضجيج حيا تُنشر قصيدة أو ينشر جزء من الديوان ، ثم يببط ، ثم يعود إلى العلو والارتفاع مع القصيدة الجديدة أو الجزء الجديد . ولم يلبث الينبوع أن تفجرت منه عين صافية حققت الحلم الذي كان يراود الجيل الجديد منذ أوائل هذا القرن ، ونقصد الشعر التمثيلي الذي ابتكره شوق في العربية ، فبلذ بذلك نفس هؤلاء المجددين الذين كانوا ينكرون عليه شاعريته ونبوغه فكانوا يكثرون من الحديث عن الأمثلة ونبوغه فكانوا يكثرون من المحديث الأوربية الكبيرة من الشعر القصصي والتمثيلي ، وقد رفعوا من أمامهم حواجز القوافي وسدودها المتراكمة ، واستحدثوا الشعر المرسل ، ومع ذلك ظلوا دون غايتهم ودون أمنياتهم ، حتى أخرجها لهم شوقي من حيز الحيال إلى حيز الحقيقة .

وهذا اللون الجديد الذى استحدثه شوق لم يصرف نقاده عنه ، بل ازدادت العواصف الجامحة هياجاً ، وازداد ما تثيره من العجاج والغبار (١) وأكثر ما كان يُئار أن شوق لم ينجح فى تجديده ، وأنه لا يزال قاصراً قصوراً شديداً عن بلوغ الآيات الرائعة التى كتبها شعراء الغرب الممتازون ، ولعل أهم ما كتب حينئذ نقد ُ العقاد لرواية قمبيز ، وسنعرض له فى الفصل التالى .

ومهما يكن فإن هذا النقد الجديد عند العقاد وطه حسين وأضرابهما كان له آثار كبار في شعر شوقى، فقد كان يشحذ ذهنه، وكان من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن في فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة في الصياغةوالموسيتي وغيرهما وبين ما يراد للشعر العربي الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف، ومن هنا استمر يستولى على المستهلكين لا في سوقنا الأدبية وحدها بل في جميع الأسواق العربية.

<sup>(</sup>١) اثني عشر عاماً ص ٣٦.

۲

## الجمهور والصحف

مما يلاحظ على شوق وغير شوقى فى أواخر القرن الماضى وفى أثناء هذا القرن المعشرين أنهم أخذوا يتأثرون بالجمهور أكثر مما كان يتأثر أسلافهم ، بل كان تأثر الأسلاف بالجمهور يكاد يكون معدوماً ، فشاعر كأبى تمام و المتنبى حيبا كان ينظم شعره لم يكن يفكر إلا فى الأمير الذى يهديه شعره فى حاشيته الحاصة . وبذلك كان الشعراء أرستقراطيين بأدق معنى لهذه فكلمة ، فهم لا يعرفون الشعب ولا يتصلون به إلا بمقدار حياتهم الحاصة فيه ، أما بعد ذلك فهم يجهلونه جهلا تاماً ، لأنهم لا يشعرون بوجوده فى حياتهم الفنية ، ولا يرون له حقوقاً وواجبات عليهم ، فواجباتهم كلها ، وحياتهم الفنية كلها ، وكل ما يملكون من شعور ، مقصور على الحلفاء ولامراء وبطاناتهم .

وكانت هذه البطانات تضم عماعات من العلماء والأدباء كما نعرف عن بلاط المأمون مثلا أو بلاط سيف الدولة ، فكان الشاعر يسهدف في شعره لخضاء هذه الجماعات الحاصة ، وهي إنما كانت تمعنتي بالفن من حيث هو فن ، ولم يكن يهمها من أمر الشعب شيئاً ، وبذلك كان الشعر العربي قاصراً و متخلفاً في تصوير الشعوب الإسلامية في أثناء العصور الوسطى تخلفاً شديداً ، فنحن لا نكاد نعرف من أمر هذه الشعوب شيئاً واضحاً ، إلا ما يأتي عفواً في شعر الشعراء ، وهو إنما يأتي إشارة وتلويجاً ، وقلما أتي واضحاً أوصريجاً .

وكان شعراء المديح هؤلاء يضيفون أنفسهم أحياناً إلى شعرهم ، ولكنهم لا يحاولون فى أثناء ذلك أن يتحدثوا إلى الجمهور ، إنما يتحدثون إلى أنفسهم، فيصورون ميولم وأهواءهم وعواطفهم . وكان هذا أكثر التطور الذى مسَّ

شعرنا العربى فى أثناء العصر العباسى وما بعده من عصور ، فإن الشعراء غَـنَـوًا أَنفسهم ، فنظموا خمريات ، وتغزلوا بالإماء والغلمان ، واستشعروا فى ذلك غير قليل من الحرية .

ومعنى ذلك أن الشاعر العباسي ومن نسجوا على منواله من شعراء الأقاليم العربية حتى عصرنا الحديث كانوا لا يعنون بالجمهور مطلقاً ، فهم إما أنَّ يعنوا بالأمراء وبطاناتهم من العلماء والأدباء وإما أن يعنوا بأنفسهم ، أما شعوبهم فكأنما سدُّوا مغاليق أسماعهم دونها ، فلم يصوروها، ولم يتجهوا إليها بشعرهم . ومن هنا كانت هذه الشعوب تنفصل عنهم ، وكان لها آدابها الشعبية الحاصة . والبارودي نفسهأستاذ شوقي وسلفهالذي يحتذى على مثاله لا نجده معنيتا بالجمهور المصرى عنايةواسعة، فهو في الكثرة الكثيرة من شعره مشغول بنفسه، يصف الحروب التي اشترك فعلا فيها ، ويتغنى بآماله وأحلامه ، حتى إذا نُنُفي تغنَّى بآلامه وأشجانه . وفي ثناء ذلك نراه يطلب الإجادة الفنية على طريقة القدماء، فهو يعارض أشعارهم ، وهو يريد أن يردُّ إلى الشعر العربي حياته الحصبة القديمة . وليس منشك في أن اشتراكه في ثورة عرابي قرَّبه من الحمهورومن شعبه ، ولكنه على كل حال استمر في الصورة العامة لشعره يُعننَى غالبا بنفسه كما يعني بالإجادة الفنية من حيث هي . وكانت ثمار المطبعة في أثناء دلك أخذت تعمل عملها في الحياة المصرية وشاركها انتشار التعليم الذي بدأه محمد على ، ثم وستَّعه إسماعيل ، فوُجدَت طبقة كبيرة تقرأ ، واختلفت الوسائل، فبينما كان القدماء لا يطلُّعون على شعر شاعر إلا عن طريق المخطوطات أخذت المطبعة توفُّر جهوداً كثيرة في هذا الصدد ، فمن جهة وقرت الوقت ، ومن جهة ثانية وفرت النسخ .

وعلى نحو ما أحدث ظهور المطبعة انقلاباً واسعاً فى أوربا كذلك كان الشأن فى مصر ، فقد هيأت لسرعة تداول الكتب كما كانت عاملا أساسيًا فى سرعة انتشارها ، وفى كثرة الأفراد الذين يمكن أن يطلعوا عليها . وكان الأفراد من القرَّاء قد كثروا فعلا بواسطة الاتساع بالتعليم فى مصر .

وهذان عاملان أضيف بعضهما إلى بعض ، ونتج عهما أن الشاعر خذيفكر في الجماعة التي ستقرأ ديوانه ، فثلا شوقي حيماطبع الجزء الأول من الشوقيات حدة يفكر في الجماعات الكبيرة التي ستقرأ هذا الديوان لا في مصر وحدها ، بل في العالم العربي كله . ومعنى ذلك أن الرقعة التي يخطبها الشاعر أخذت في الاتساع ، فشوقي لا يفكر فقط في بطانة توفيق ويطانة عباس الثاني ، وإنما يفكر أيضاً في هذه الجماعات التي ستقرأ ديوانه .

وليس هذا فحسب ، فقد أحدثت المطبعة حدثاً هاميًا في حياتنا العامة ، أو قل أخذت تحدثه ، وهو الصحف التي تتخاطب مع عدد واسع من قمراء . ولم يكتف الشعراء بنشر شعرهم عن طريق الدواوين ، بل أخذوا يشرونه عن طريق الصحف ، وأهيّل ذلك لتطور واسع في شعرنا الحديث عند شوقي ونظرائه من أمثال حافظ .

وهو تطور نستطيع أن نرى خطوطه واضحة عند شاعرنا ، فقد كان فى و نشأته يشبه أدق الشبه الشعراء الذين سبقوه ، فهو يمدح ، يحاول أن يرضى حديوى وبطانته ، وهو ينظم شعراً يعبر به عن بعض عواطفه ، على نحو م يصنع الشاعر العباسى ، ولكن لا يكاد يتقدم، ويسافر إلى فرنسا ، ويطلع على الآداب الغربية ، حتى يختلف ذوقه . ويعود فيفكر فى نشر ديوانه كما بفكر فى الصحف ونكشر شعره فيها ، وحينئذ يُساق سوقاً إلى التفكير فى الجمهور شعره فيها ، وفى الصحف التى يخرجها أصحابها الشعب ، متخذين كل وسيلة ممكنة الإرضائه والحصول على إعجابه .

ويرى ذلك شوقى رؤية واضحة ، ولكنه فى الوقت نفسه يفكر فى سيده ، قد اختار أن يعيش بقصره هذه المعيشة المترفة الناعمة التى كان مغرماً بها منذ طفولته ونعومة أظفاره ، فماذا يصنع وهو يريد أن يستولى على الشعب خصرى ، بل على الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، حتى يكون له قصب خصرى ، بل على الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، حتى يكون له قصب نسبق بين شعرائها ؟ وفكر وقد ر ، ولم تلبث شاعريته الحصبة أن فتحت له أبواباً على مصاريعها يستطيع أن ينفذ منها ، فيرضى الشعب المصرى والشعوب

العربية ، وفى الوقت نفسه يرضى سيده أو قل لا يغضبه ، بل لعل منها ما كان يعجبه ويطلبه ، ويلح في طلبه .

وكان أهم هذه الأبواب مدح الحلافة التركية ، وتصادف أن كانت أوربا المسيحية قد أعلنت عليها حرباً صليبية تارة تقودها روسيا ، وتارة تقودها دول البلقان ، وها هي مصر قد وقعت فريسة تحت أنياب الاحتلال الإنجليزي ، ووقع شمال أفريقيا في حبائل الفرنسيين والإسبان والطليان .

ونتج عن هذا كله أن استشعر المسلمون كرهاً للعالم المسيحى فقد أحسوا بحرب صليبية مقنعة تضرب أوتادها ، بل تغرز حرابها وسيوفها فى صدر الشرق الإسلامى وفى أطرافه المختلفة . وتطلعً المسلمون وسط هذه الظلمات إلى الترك والحلافة التركية يتمنون انتصارها وظفرها بأعدائها .

وبذلك تحول شوقى يمدح الحليفة التركى وأعماله ، ويعتز بانتصاراته معبراً عن الآمال الكامنة فى نفوس المسلمين جميعاً وفى نفوس المصريين وزعيمهم مصطفى كامل وأميرهم عباس، فقد اتفق هوى الأمير والزعيم والجمهور، وعمد شوقى إلى قيثارته ، فغناهم جميعاً هذه النغمة التى تُطربهم وتهز أنفسهم . ومن يطلع على الشوقيات يستطيع أن يلاحظ كثرة القصائد التى يتغنى فيها بالحليفة وبالترك وشجاعهم وخلقهم وما ينوطهم به المسلمون من آمال تجيش فى صدورهم ، ونحن نعرف أهبية الحلافة عند المسلمين ، ويستغل ذلك شوقى ، فما يزال يذكر مواقف الإسلام السابقة ، وما يزال يمدح الحليفة بالعناصر الإسلامية المختلفة من تقوى وزهد ، فهو الهادى المهدى، وهو حصن الحنيف الحنيف .

ولشوقى فى هذا الباب قصائد كثيرة ، وخاصة فى عهد الخليفة عبدالحميد؛ ومن أروع ما نظمه من هذه التركيات قصيدته «صدى الحرب» فى وصف الوقائع العمانية اليونانية وقصيدته «الأندلس الجديدة» و «تحية للترك» غير قصائد أخرى كثيرة .

ولا يقرأ الإنسان هذه القصائد حتى يحسَّ فيها عاطفة قوية ، وربما

كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى عنصر شوقى التركى فكان يستشعر فى نظمه آباءه وأصوله ، وفى الوقت نفسه كان يريد أن يرضى سيده، وكان يصاً يريد أن يرضى الشعوب الإسلامية ، فاجتمعت أسباب متشابكة ، تضفى على تركياته جمالا وقوة .

ولم يكن الخليفة ولا كان الترك يقرأون هذه الأشعار التركية ، فشوقى ينظم بلغة لا يفهمونها ، وإذن فهو لا يتوجه للخليفة وبطانته بشعره كما كان يصنع شعراء العصور الوسطى ، وإنما هو يتوجه إلى سيده عباس والشعوب لإسلامية . وهو ينشر هذا الشعر فى الصحف السيارة ليقرأه المسلمون فى مشارق الأرض ومغاربها . ولا شك فى أن هذا أيحدث اختلافاً شديداً بين شعر شوقى فى مديح الخليفة وشعر من سبقوه من الشعراء فى مديح الخلفاء ، فأبو تمام مثلا حين يمدح المعتصم إنما ينظم شعره للمعتصم ، وينشده له ، أو يقيم من يشده ، وهو يريد أن يظفر برضاه ورضا بطانته ، وهو لذلك يحاول جاهداً أن يحسن فنه ، فيوشيه بزخرف بديع ، ولا يتوسع فى العواطف الدينية ، يمسها ولكن فى رفق ، فليست هى التى تشغله ، وإنما يشغله فنه وعنايته به .

أما شوقى فلم يكن ينشد هذه التركيات عبد الحميد ولا غيره من الترك ، ولم يكن ينشدها بطانة خاصة حول الحليفة ، فالحليفة وبطانته جميعاً لا يحسنون للعربية ، ولا يفهمون شيئاً مما ينظم بها ، إنما يؤلف شوقى هذه التركيات وينشرها في صيفة الأهرام أو في غيرها لتذيع في العالم الإسلامي وتنتشر . ومن أجل ذلك لا يكون اهتمامه الأول بصنعته كما كان الشأن عند أبي تمام ، إنما يكون بالعواطف الدينية ، التي تتعشى بها الشعوب الإسلامية ، ويعنى بها قراؤه في مصر والشام والعراق ، واستعرض أي تركية له ، فستراه دائماً يشد في نسيجها خيوط العاطفة الإسلامية ، في الأثناء والحاتمة والمطلع ، ومن طريف مطالعه قوله في افتتاح قصيدة «صدى الحرب» الرائعة :

بسيفك يعلو الحقُّ والحقُّ أَغْلَبُ ويُنْصَرُ دينُ الله أيان تَضْرِبُ وما يزال يسْنُدُ القصيدة بمثل هذه النغمات الدينية، مشيداً بالترك وشجاعتهم

وبسالتهم وخلقهم ، حتى يقول مخاطباً للخليفة في نهايتها :

فلازلت كهف الدين والهادى الذى إلى الله بالزُّلني له نتقربُ

ولم يكن هناك خليفة حقيقي يخاطبه ، وإنما هو يخاطب الجمهور عن طريق منبر الصحافة ، فالموضوع الحليفة أو انتصار الترك على اليونان أو تحييهم أو نحو ذلك ، وليس الترك ولا خليفتهم المقصودين بالقصيدة من هذه التركيات ، وإنما المقصود الشعب المصرى والشعوب العربية .

وهذا معنى قولنا إن شاعرنا يخضع فى فنه للجمهور والصحف ، فالجمهور يطلّع على الصحف ، ويتقدم له شوقى عن طريق هذه الصحف ، يريد أن يُطلّعه على شعره وفنه ، فيختار له موضوعاً يهمه ، واتفق أنه كان يهم سيده ، فذهب يُكثر من التغنّى به ويضع على أساسه كثيراً من ألحانه وأنغامه .

ولا ريب في أن هذا تبدل واسع في تاريخ الشعر العربي ، فقد أخذ شمراؤه يُعنون بالجمهور ، وأخذوا ينظمون لهذا الجمهور في الموضوعات التي يهتم بها ، وبذلك لم يعد الشاعر حبيس عواطفه الخاصة لاقبيل نفسه ولاقبل الخليفة أو الأمير الذي يمدحه ، بل أصبح حبيس عواطف عامة إن صح هذا التعيير .

ونبيّه العاطفة الدينية التي يصدر عنها في هذه التركيات إلى موضوع ثان، لعله كانأمس رحماً وصلةبالدين، وهو مدح الرسول الكريم صليّ الله عليه وسلم. وقديماً مدحه الشعراء ، ولكن الأبوصيرى تفوق عليهم تفوقاً واضحاً في قصيدتيه : الهمزية والبردة ، فرأى شوق أن يعارضه ، وأن ينسج على منواله قصيدتيه : الهمزية والميدية . وعلى طريقته في المعارضات حاول أن يدخل في قصيدتيه عناصر وأفكاراً جديدة . أما الهمزية فافتتحها بقوله المشهور :

وُلِدَ الهُدى فالكائناتُ ضياءً وفَمُ الزمانِ تبسُّمُ وثناءً ولم يبنن للأبوصيرى معنى طريفاً إلاحاول تستجه في حللة قشيبة أو صنعه

فى ُدرَّة يتيمة ، وما زال حتى تعرض للإسلام ودعوته للتوحيد ، ونظامه السياسي والاجتماعي ، فقال :

الإشتراكيون أنت إمامهُم لولا دعاوى القوم والغُلواءُ داويت متَّدا وداوَوْا طفْرَةً وأَخفُ من بعض الدواء الدَّاءُ أنصفتَ أَهلَ الفقرِ من أهل الغنى فالكلُّ في حق الحياةِ سواءً فلو أنَّ إنساناً تخيرً مِلَّةً ما اختار إلا دينك الفقراءُ

أماالبردة فقد خفق لها قلب العالم الإسلامي كله ، يقول أحمد زكى : وطالما عارض الناس بردة الأبوصيري في القديم وفي الحديث بمئات ومئات من المنظومات ، لكن الصيت بتي لهذه البردة وحدها إلى الآن . على أن قصيدة شوقي ، وإن لم تزحزحها عن مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير ، خلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في مصر ، الشيخ سليم البشري ، مع جلالة قدره وسمو مركزه ورفيع مقامه ، قد تولى بنفسه وقلمه شرحهذه القصيدة ، وقد صاغها شوقي وهو لا يزال في سن المتوة وطراءة الشباب ، لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها ويقدر ناظمها ، ثم يتوفر على شرحها ، وما رأى الناس لذلك مثيلا قبل شوقي » (١) . وربما كان أروع ما في هذه القصيدة التي فتنت شيخ الأزهر ، فجعلته يشرحها ، المقطع الحاص بالدفاع عن غزو الرسول مما يردده المبشرون فبعض المستشرقين عن الإسلام ، وأنه انتشر بالسيف والدم ، يقول :

قَالُوا غَرُوتَ ورُسُلُ الله مَا بُعِثُوا لَقَتَلِ نَفْسٍ ولا جَاءُوا لَسَفْكِ دَم. جَهْلُ وَتَصْلَيل أَحلام وسفسطة فتحت بالسيف بعد الفَتْح بالقلم للم الله الفَتْح بالقلم تكفَّل السيف بالجُهَّال والعَمَم (٢) لله عَفُوا كُلُّ ذَى حَسَبِ تَكفَّل السيفُ بالجُهَّال والعَمَم (٢) لهم : العامة

ثوقي شاعر العصر الحديث

والشرُّ إِن تلْقه بالخير ضقتَ به ذَرْعاً وإِن تلْقه بالشَّرِ يَنْحَسِم ِ سَلِ المسيحيَّة الغراء كم شربت بالصّاب من شهوات الظالم الغَلِم (۱) لولا حماةً لها هَبُوا لنصرتها بالسيف ماانتفعت بالرِّفق والرُّحُم (۱) تلك الشواهدُ تَتْرَى كلَّ آونة في الأَعصر الغُرِّ لا في الأَعصر الدُّهُم أَشياعُ عيسى أعدوا كلَّ قاصمة ولم نُعِدَّ سوى حالاتِ مُنْقَصِم وواضح أن شوقي يدافع عن غزو الرسول وأنه لم يَغنزُ إلا بعد الدعوة للحسني وعرض القرآن على الكفار ، وقد أخذيقرر أن الشر لا يُنْفَى إلا بالشر ، وقارن بين الإسلام والمسيحية ، فرآها لم تتشر إلا عن طريق السيف والقوة على نحو ما هو معروف في عهد قسطنطين وخلفائه . ثم نظر في دولها الحاضرة والدول الإسلام والمسلمين ؛ فهي التي تستعدى السيف وتسفح الدماء .

وفى كثير من جوانب شعر شوقى يتردد هذا اللحن الدينى وما يتصل به من تمجيد الإسلام، ويشعر الإنسان فى غير موقف بأنه راسخ الإيمان صادق العقيدة وهو القائل:

فلم أَرَ غير حكم الله حُكْماً ولم أَرَ دون باب الله بَابَا على أنه ينبغي أن لا نبالغ فى تصور نزعته الدينية ونظنها نزعة صوفية فيه ، فقد كان يغني الجماعة الإسلامية بهذا و نحوه

والحكم على شوقى فى كل ما يتصل بنفسه وذاتيته من أخطر الأشياء ، إذ خُلق كما قلنا فى غير هذا الموضع ليكون شاعراً غيريناً لاشاعرًا ذاتيناً ، وساقته الظروف إلى ذلك ، ساقته وظيفته فى القصر ، وساقته رغبته فى الشهرا ولقاء الجمهور واستمالته ، ساقه ذلك كله لينكر نفسه الأولى التى كانت تصف الرقص ، والتى كانت تنظم مثل (حَفَّ كأسَها الحبَبُ) ويعيشر

 <sup>(</sup>١) الغلم : الهائج .
 (٢) الرحم : المغفرة والتعطف .

متجاهلا لها ، شاعراً بسيطرة نفوس أخرى ، يغنِّيها ويصدح من أجلها .

وشوقى من هذه الناحية ضريبة تحول الشعر إلى الجمهور عن طريق الصحف ، فقد مرزًن نفسه تمريناً واسعاً على أن يعنى بالجمهور وأن يغنيه الألحان التى تعجبه ، وإذا كان هذا الجانب فيه يحجبه عنا بأستار صفيقة فليس معنى ذلك أننا نقلل من شاعريته أو عبقريته ، بل على العكس نعد ذلك آية نبوغه ، فهذا الشعر الديني وهذا النغم الإسلامي الذي يطربنا عنده ، والذي نزعم أنه لا يغنى فيه نفسه ولا عواطفه أولا ، إنما يغني عواطف المسلمين قبل كل شيء ، لم يتتع لشاعر امتلاً بالعواطف الدينية الإسلامية من عاصروه أن يبلغ مبلغه فيه أو يتفوق تفوقه .

ولعل أكبر دليل نسوقه على أن هذا الشعر الديني عنده أراد به الجمهور قبل أن يريد به نفسه أننا نجده يُعننَى في شعره بالمسيحية لسبب بسيط وهو أن قراءه في العربية لم يكونوا جميعاً مسلمين ، بل كان منهم المسلم ومنهم المسيحي، لذلك كان يقف من المسيحية موقف المعتد بها المؤمن بتعاليمها ، وكان لا يزال يشيد بالمسيح ، حتى في تركياته ، وحين ينهزم الترك أمام الدول البلقانية المسيحية ، فإنه يستل المسيح من هذه الدول ، ويبرئه هو وتعاليمه منهم ، يقول في « الأندلس الجديدة » :

عيسى سبيلُك رحمةً ومحبّةً فى العالمين وعصمةً وسلامً ما كنتَ سَفّاك الدماء ولاامرةا هانَ الضعافُ عليه والأيتام ياحاملَ الآلام عن هذا الورَى كَثُرَتْ عليهِ باسمك الآلام أنت الذى جعل العبادَ جميعهم رَحِماً وباسمك تُقْطَع الأرحام

وهذه القصيدة مثال قوى لما قلناه حتى الآن فى تغنيه بعواطف الجمهور ونظمه الشعر من أجله ، فهى قصيدة تركية قيلت حين انهزم الترك فى الحرب البلقانية ، نظمها شوقى لاليسسمعها الخليفة ولاليسمعها الترك ، وإنما نظمها

لجمهور الناطقين بالضاد ، ينعى إليهم هزيمة تركيا وفقدها لمقدونيا ، ويقص عليهم قصة هذا الجرح الدامى الجديد بعد جرح الأندلس القديم . ولكن بين هؤلاء الناطقين بالضاد من هو مسيحى ، ويريد أن لا يؤذى شعوره ، وأن يجعله راضياً عنه ، مقبلاعليه ، فيأتى بهذه الأبيات التى أنشدناها ، ليجذبه إلى فلكه ، ويشد ، إلى فنه وشعره . وتجرى فى هذا الاتجاه قصيدته « مرحباً بالهلال » وهى قصيدة قيلت فى رأس السنة الهجرية ، وتصادف أن التى هذا اليوم بعيد المسيحيين ، فلم يقف قصيدته على المسلمين بل جعلها شركة بين الجمهورين ، حتى ينال رضا الطرفين ، فقال :

عيد المسيح وعيدُ أحمدَ أقبلا يتباريان وضاءة وجمالا ميلادُ إحسان وهجرة سُوَّددِ قد غيَّرا وجه البسيطة حالا

فشوقى يغنتَّى المسيحيين كما يغنى المسلمين وهو فى هذا كله لا يغنتَّى عواطفه ، وإنما يغنى عواطف الجماهير التي يعرض عليها شعره ونفسه.

ولاريب في أنهذا منزع يستحق التقدير لشوقي من حيث التسامح الديني الذي يمكن أن تكون نفسه مطوية عليه ، ولكننا بإزاء مؤثر عام في شعره هو الجمهور والصحف ، ونريد أن نحققه ، ونرى مبلغ عمله فيه ، لنستبطنه ، ونرى حقيقته النفسية لا في أشعاره تلقاء المسيح والمسيحية بل في أشعاره تلقاء الرسول والإسلام. ونحن مع ذلك لا ننكر جمال شعره في الدينين ، بل نسجل له مقدره ممتازة في حكاية عواطف الناس وتقطيرها شعراً بل سحراً وفتنة ، سواء أكان هؤلاء الناس على دينه أم على دين آخر . ومن قصائده في هذا الاتجاه الذي يريد فيه أن يرضى جمهوره من المسلمين والمسيحيين جميعاً قصيدته في المسجد أياصوفيا ، فيه أن يرضى جمهوره من المسلمين والمسيحيين جميعاً قصيدته في المسجد أياصوفيا ، ومعروف أنه كان كنيسة ، وحواله النرك حين افتتحوا القسطنطينية إلى مسجد تمام فيه شعائر الإسلام ، فالموقف دقيق ، ولكنه عرف كيف يخلص منه على أجنحة من الشعور المرهف ، يقول :

كنيسة صارت إلى مسجد هديّة السيد للسيد كنيسة كانت لعيسى حرماً فانتهت بنصرة الروح إلى أحمد

واستمر يملك زمام القول ، ولم يسقط من يده أبداً بحيث يغضَبُ المسيحيون ويغضب المسلمون . وكل ذلك إنما نريد أن نحتج به على أن شوقى كان يحاول في شعره أن يرضى الجمهور عنه ، فكان يغنيه خواطره على الصورة التي يريدها بل التي يحلم بها خياله ، وينبض بها قلبه وشعوره .

ومما يُعسمندُ لشوق حقاً أنه أنشد المصريين كثيراً في الاتحاد بين المسلمين ولا قباط ودعاهم أن يعتصموا جميعاً بحبش الوطن ، وله في ذلك درر لامعة كثيرة ، كان ينتهز كل فرصة ، فينظمها ، من مثل قوله في تكريم واصف على سنة ١٩٠٦:

يا بنى مصر لم أقل أمة القب ط فهذا تشبث بمحال واحتيال على خيال من المج د ودعوى من العراض الطوال إنما نحن مسلمين وقبطا أمة وُحِّدت على الأجيال سبق النيل بالأبوَّة فينا فَهْوَ أصل ، وآدمُ الجدُّ تالى وقوله في رثاء بطرس غالى الذي قتله الورداني في سنة ١٩١٠ :

أعهدتنا والقبط إلا أمة للأرض واحدة تروم مراما نعلى تعاليم المسيح لأجلهم ويُوقِّرون لأجلنا الإسلاما الدين اللدينان جل جلاله لو شاء ربنك وحد الأقواما هذى قبوركم وتلك قبورنا متجاورين جماجماً وعظاما ولا ريب فى أن نفس شوق كانت كبيرة ، فهى تتسع لدينها والديانات

الأخرى ، غير أن ذلك ليس هو الأصل الذى يُسرَدُ إليه هذا اللحن فى شعره فرده عنده إلى الجمهور والتغنى بكل أحلامه وآماله . ومن المحقق أنه فى كل ذلك إنما كان يفكر فى جمهوره وقرائه ، ولذلك نجد عنده هذا اللحن ، كما نجد عنده ألحانا أخرى ، ولولا الجمهور ، ولولا أنه يخرج شعره له لما دارت بخلده . ومن هذه الألحان لحن العروبة ، وهو لا يتضع على جناح الطائر قبل الحرب الكبرى ، ولكن مع ذلك يلمع على بعض ريشه ، وهذا طبيعى لأنه كان يتغننى بالإسلام وبالحلافة التركية وبالمسيحية ، وكل ذلك كان يجره لأن يتغننى بالعروبة ، وهى الرابطة القوية بين المسلمين والمسيحيين ولحنهم المشترك حين يذكرون ماضيهم وحاضرهم وموقفهم تجاه الغرب وأممه . وما أمم العروبة كلها إلا أم مهيضة الجناح ، قد هوت إلى الحضيض فى كل مكان بعد كلها إلا أم مهيضة الجناح ، قد هوت إلى الحضيض فى كل مكان بعد عاطفة الإسلام ، ويغنى العرب آلامهم وآمالهم ، واستمع إليه يخاطب عباساً عاطفة الإسلام ، ويغنى العرب آلامهم وآمالهم ، واستمع إليه يخاطب عباساً حين حج إلى البيت الحرام وزار قبر الرسول الكريم :

إذا زرتَ يا مولاى قبر مُحَمَّد وقبَّلْتَ مِثْوِى الأَعظُمِ العَطِراتِ وفاضتْ من الدمع العيونُ مهابةً لأَحمد بين السَّر والحُجراتِ فقُلْ لرسول الله :ياخيرَ مُرْسَلِ أَبثُّكَ ماتدرى من الحسر اتِ شعوبك فى شرق البلاد وغربها كأصحاب كَهْفُ في عميق سُباتِ بأيمانهم نوران: ذِكرَّ وسُنَّةً فما بالهم فى حالك الظَّلماتِ وذلك ماضى مجدهم وفَخارهم فما ضرَّهم لو يعملون لآنى ومن هذا اللحن قوله فى قصيدته « مرحباً بالحلال » :

أُممَ الهلال مقالةً من صادق والصدق أليق بالرجال مقالا هذا هلالكم تكفيل بالهدى هل تعلمون مع الهلال ضلالا

ومشَى الزمان بنوره مُخْتالا كالشمس عَرْشاً والنجوم رجالا من علمهم ومن البيان طِوَالا خلق البيان طِعَالا خلق البيان وعلَّم الأَمْسالا

سَرتِ الحضارةُ حقبةً في ضوئه وبني له العربُ الأَجاودُ دولةً رفعوا له فوق السَّماك دعامًا اللهُ جَلَّ ثناؤه بلسانهم

ويُكثر شوق من الإشارة إلى اللغة العربية فى شعره ، فهى لسان العرب المبين عن رقيهم القديم ، وبها نزل الوحى وآى الذكر الحكيم ، وما زالت ترجمان العرب ، ومن قيثارتها يستخرج شوقى أنغامه . على أن غناء شوقى بالعروبة والعربية ليس كثيراً فى شعره قبل الحرب الكبرى ، فقد كان لا يرى من وطنه إلا عباساً ، فهو الكوكب الذى يدور الوطن فى فلكه ، وشوقى مشغول بتملق الكوكب عن تملق الفلك ، أو بعبارة أخرى مشغول بتملق الأمير عن تملق الرعية ، والأمير يشغله بذهبه وما يمد اليه من زينة الحياة والترف ، فكان بديهياً أن لا يشعر شوقى حينئذ بآلام هذا الشعب الرابض فى حمأة البؤس ولاحتلال ، وبالتالى كان غير مهياً ليعزف هذه الآلام ، فهو خادم الأمير وهو إنما يعيش ليعزف له ما يشاء من الألحان والأنغام .

وكانت أنظار الأمير متجهة إلى تركيا ، وقلما اتجهت إلى الشعب ، فاتجهت إبرة الشاعر مع القطب ، وبذلك لم ينهض شوقى بهذه الرسالة القيمة في كانت تنتظره ، رسالة الشعب وآلامه وما ذاقه حتى الثمالة من كئوس لعذاب والشقاء ، حتى لتذوى زهرته الناضرة ، إذ يصيبه القدر في أعز بنيه وأحبهم إليه : مصطفى كامل ، وكان صديقاً لشوقى في صباه وشبابه ، ومع ذقت لم تتحرك القيثارة ولم ينبض قلب الشاعر ولم يخفق توا ، لأن سيده لم يكن راضياً عن مصطفى لاختلافهما قبيل وفاته في بعض وجوه الرأى ، فلم يستطع أن يتلوشعراً أو ينشده فيه يوم مصيبة الوطن به

وقد يكون السبب الحقيقي في أن شوقي لم يتغن حينئذ بآمال وطنه وآلامه

غناء قويتًا واضحاً أن ثورة الوطن لم تكن قد الهبت نيرانها ، ولكن مع ذلك كان ينبغى أن يعيش فى تباشير النزعة الوطنية التى أخذت أنوارها تتفلّت فى أفتى حياتنا المصرية منذ مطلع هذا القرن .

وإذا كان شرقى لم يعن حينتذعناية واضحة بحاضر وطنه، فإنه عنى عناية قيمة بماضيه ، فكتب ملحمته الراثعة «كبار الحوادث فى وادى النيل » ولمع فى بصره المتألق المتموج تاريخ وطنه كأنه قوس قزح يسطع فى السهاء فصرخ من أعماقه ، وذهب ينشد على وطنه كأنه قوس قزح يسطع فى السهاء فصرخ من أعماقه ، وذهب ينشد على قيثارته أغانى ، يصور بها جمال هذا القوس الرائع . أما حاضر الوطن فلم يعن به ، وكأنما كان من الضرورى أن يخرج من برجه العاجى وحياته الضيقة فى القصر حتى يرى عالم وطنه المحجوب عنه ، وحتى يخلع عنه نير سيده ، فلا يرى الشعب من خلال رغباته ونزعاته ، بل يراه مستقلا على حقيقته . وخرج شوقى من البرج العاجى أو الذهبى ، ولكنه لم يخرج إلى الشعب ، بل خرج إلى المنفى فى إسبانيا ، وهناك أخذت الكأس تمتلىء بالعاطفة الوطنية ، بل خرج إلى المنفى فى إسبانيا ، وهناك أخذت الكأس تمتلىء بالعاطفة الوطنية ، فقد أبعد شوقى عن ملاعب شبابه ، ورآها من بعيد يجم عليها كابوس الاحتلال الذى يذيقها ألواناً من العذاب ، فحن الطائر إلى روضه ، وحكى ذلك فى قوله الذائم :

## وطنى لو شُغِلْتُ بالخلد عنه نازعتْني إليه في الخُلْد نفسي

وكأنما كان منفى شوقى عن القصر وعن وطنه جسراً وضعته رَبَّة الشعر ليَعْبُرَ عليه من برجه المنعزل عن الشعب إلى الوديان المنحدرة الملتفة حول النيل وجداوله وعيونه وغُد وانه ، وما يجرى فى هذه الوديان من أحلام وآمال وآلام ، وما يئن تحته الشعب من جروح وقروح

وعاد شوقى إلى وطنه ، وقد اندلع بركان الثورة الوطنية ، فرأى آثارها ، بل رأى الدماء تَمَخْضب أرض الوطن وتسيل فى نواحيه ، واستقبل الطلاب شوقى فى فناء محطة القاهرة استقبالا رائعاً ، وحملوه على الأعناق حتى سيارته

والدموع تترقرق في عينيه (۱) ، وصفيَّقت رَبَّة الشعر ، وطربت طرباً شديداً ، وأخذت ترفرف في الفضاء محلقة فرحة ، فقد حول شوق بصره من سماء القصر الزاهية إلى أرض مصر الدامية ، وأخذ الوطن يحتضن ابنه ، ويضمه إلى صدره ، ويبشُّه خواطره وأشجانه ، ولم يلبث أن استيقظ ضمير شوق الوطني بعد أن ظل طويلا يغطُّ في نوم عميق ، فكتب قصيدته « بعد المنفي » يعلن فرحته بلقاء وطنه ، وأنه سيعتنقه اعتناق المؤمنين العابدين ، يقول :

ويا وطنى لقيتُك بعد يأس كأنى قد لقيتُ بك السَّبابا وكلُّ مسافر سيؤوب يوماً إذا رُزِقَ السلامة والإيابا ولو أنى دُعيتُ لكنتَ دينى عليه أقابل الحَثْمَ المجابا أدير إليك قبل البيت وجهى إذا فُهْتُ الشهادة والمتابا

ونراه فى نفس القصيدة يتحدث عن مشكلة التموين وجشع بعض التجار ، وفى ذلك إرهاص بمستقبل قصائده ، فلم تعد تنعنى بمشاكل القصر ، بل أصبحت تعنى بمشاكل الشعب .

على أنه ينبغى أن لا نطلق كلامنا إطلاقاً ، فإن أفاعى « البروتوكول » السياسى وأغلاله لا تزال تشد شوقى من حين إلى حين ، ويظهر أن الطوق الذهبى الذى كان يجذبه منه القصر ويجر أه به كان من الروعة فى نفسه بحيث لم يفك تماماً من حول عنقه ، فقد تغنى بالملك فؤاد فى غير قصيدة ، وإن لم يكن الموضوع الأساسى لشعره ، فقد كان يستهدفه وينفذ إليه فى كثير من وجوه قوله . ولا ريب فى أن هذا بقية من وظيفته القديمة فى القصر ، فقد تعود أن يتملق سيده ، وهو بالرغم من حريته الآن لا يستطيع أن يخلص من ربقة التبعية القديمة .

ومهما يكن فقد انبجست العاطفة الوطنية في نفسه ، وإن كنا نلاحظ

<sup>(</sup>١) أبي شوق ص ٩٠ .

شيئاً من الفتور أول الأمر فى متابعة الشعب فى آماله ، ويتضح ذلك فى قصيدته التى نظمها فى «مشروع ملنر» وهو مشروع عارضه المصريون سنة محان من الواجب أن يقف شوقى فى صفوفهم ، ولكنا نراه يتخلف مع أقلية كانت راضية عن المشروع ، فيقول :

ما بالُ قوى اختلفوا بينهم فى مِدْحة المشروع أو ثَلْبِهِ من يَخلع النِّير يعشْ برهةً فى أثر النِّير وفى نَدْبهِ لا تستقلُّوه فما دهركم بحاتم الجود ولا كَعْبهِ

وأحس شوقى أنه سقط فى وهدة عميقة ، فثاب إلى رشده ، ولم يعد إلى التخلف عن شعبه ، بل سار فى ركبه ،حتى إذا عُرض مشروع ٢٨من فبراير سنة ١٩٢٧ ذهب ينادى بأنه لا ينى بأمانينا ، وأذاع ذلك فى قصيدته التى يقول فى مطلعها وفى أثنائها :

أُعِدَّتِ الرَّاحةُ الكبرى لمن تَعِبا وفاز بالحق من لم يَأْلُهُ طلبا وما قضتْ مصرُ من كلِّ لُبَانَتها حتى نجرَّ ذيول الغبطة القُشُبا نِلْتُمْ جليلا ولا تُعْطُون خَرْدَلةً إلا الذي دفع الدستورُ أو جلبا تمهدت عقبات غير هَيِّنة تَلْقَى ركابُ السَّرَى من مثلها نَصَبا وأقبلت عقبات لا يُذَلِّلُها في موقف الفصل إلا الشعبُ مُنْتَخِبًا له غَدًا رأيه فيها وحكمتُهُ إذا تمهّل فوق الشوك أو وثباً

وانصب شوقى مع الشعب يغنيه آماله فى الدستور والنظام البرلمانى وفى التعليم والجامعة وفى الجيش ، وفى كل ما يجيش بنفسه من آمال وما يدور بفكره من خواطر ، فليس هناك من حادث يمر به إلا ويستخلص له منه حكمة وعظة ، وليس هناك من كارثة تنزل به إلا ويقف بقربه يعزيه ويمنيه .

وكانت له قوة نفياًذة أو بعبارة أخرى عين بصيرة تستطيع أن تلمح ما يريده الشعب ، فيسبق إلى الدعوة به . فن ذلك أن النظام البرلمانى الجديد الذى أخذت به مصر لعهد الملك فؤاد أحدث حرية واسعة للجماعات والأفراد ، ولم تلبث هذه الحرية أن تحولت إلى تهاتر وتناحر شديد بين الأحزاب وصفها ، وأقض ذلك مضاجع الصفوة من أبناء مصر ، فتقدمهم شوقى سنة ١٩٢٤ يدعو إلى الائتلاف والاتحاد بين الأحزاب في قصيدته المشهورة التي يقول فيها :

وهذى الضجة الكبرى علاما وتبدون العداوة والخِصاما على حال ولا السودان داما إلى الخذلان أمرهم تراكى فلم تُحْصِ الجِراح ولا الكِلاما فلم نَحْصِ الجِراح ولا الكِلاما ولم نَعْدُ الجزاء والانتقاما بأهواء النفوس فما استقاما

إلامَ الخُلْفُ بينكمُ إلاما وفيم يكيد بعضكمُ لبعضٍ وأين الفوز؟ لا مصرُ استقرَّتُ تراميتم فقال الناسُ قومٌ وكانت مصرُ أوَّلَ من أصبتم ولينا الأمرَ حزباً بعد حزب جعلنا الحكم توليةً وعَزْلاً وسُسْنا الأَمرَ حين خلا إلينا

وشوقى بذلك إنما يعبر عن الشعب الحزين الذى نال بعض حقوقه ، فاستغلتها الأحزاب لتحصل على كراسى الحكم ، كأنها مغانم أو مكاسب لها ، تملأ حجورها هى وأنصارها بالذهب، وتبرك الشعب وراءها يسني فى طينة البؤس نقيق الضفادع. أما السودان فيوشك أن يبتلعه الإنجليز ، وإنه ليقول لسعد فى تهنئته له بنجاته من رصاصة أطلقها عليه بعض الشبان ، وهو على اعتزام السفر إلى إنجلترا للمفاوضة فى السودان وبعض الشئون السياسية :

و يا سعد أنت أمينُ البلاد قد امتلاَّتْ منك أيمانها

ولن ترتضى أن تُقَدَّ القناة ويُبْترَ من مصر سودانُها وحُجَّتنا فيهما كالصباح وليس بمعييك تبيانها فمصر الرياض وحُلْجالها عيونُ الرياض وحُلْجالها وما هـو ماءً ولكنه وريدُ الحياة وشِرْيانُها تتممِّ مصرَ ينابيعهُ كما تممَّ العَيْنَ إِنْسَانُها

ولا نقرأ شوقى فى هذه الأشعار وفى غيرها من وطنياته حتى نحس مقدرة بارعة فى صوغ عواطف المصريين الوطنية . وكانت لا تفوته حادثة بارزة دون أن يسجلها ، ويسجل فيها مشاعر الوطن وآماله وما يضطرب فى نفوس أهله من إحساسات ووجدانات على نحو ما نجد فى قصيدته التى نظمها سنة الهله من أطلق من السجن بعض من المهمة ما المحاكم العسكرية الإنجليزية بقتل السردار ، وفيها يقول :

من ذا يحطِّم للبالاد قيودا وجَد السجينُ يدًا تُحَطِّم قيْدَه قد صِرْنَ من ذهب وكنَّ حديدا ربحت من التصريح أَنَّ قيودها واستأنفوا نَفَس الجهاد مديدا يا فتية النيل السعيد خذوا المَدَى وابنوا على أُسُس الزمان وروحه رُكْنَ الحضارة باذخاً وشديدا أَن تجعلوه كوجهه مُعْبُــودا وجُّهُ الكنانة ليس يُغْضب ربَّكم وإذا فرغتُمْ ، واعبدوه هجودا ولُّوا إِليهِ في الدروس وجوهكم بلدا كأوطان النجوم مجيدا إِن الذي قَسَم البلادَ حباكُمُ للعبقرية والفنون مهودا قد كان \_ والدنيا لحودٌ كلها \_ وشعر شوقى في هذه الآونة وبعدها حلقات متصلة من هذه العاطفة الوطنية

التى تفيض على شعره سحراً وجمالا ، وكأنما أرسله القدر إلى مصر ليغنيها على قيثارته الملهمة حاضرها وكل ما يرتبط بهذا الحاضر من حوادث ومشاعر وخواطر ، كما يغنيها ماضيها وأمجاده ومفاخره وكلما أزمت أزمة أو ندَّت عبَرة أو بسمة خفق لها قلبه ، وأثبتها شعره . وله فرحات قوية بالشباب ، وأيضاً بالشيوخ ، ولكن متى ؟ حين أجمعوا كلمتهم على اتحاد الأحزاب والائتلاف كما يرى القارئ لديوانه في قصيدتيه: «المؤتمر » و «البرلمان » . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يترك جانباً في كياننا الوطني إلا جستمه بريشته البديعة .

وشوقى فى هذا إنما يغنى عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية ، وكأنه كان يرى أن الشاعر الذاتى لا يأتى بعواطف خالدة إلا قليلا ، فأكثر عواطفه وقتية ، كالسراب يلمع من بعيد ، فإذا جئته لم تجد شيئاً . ولم يكن شوقى يحب هذا النوع من الشعر ولا أخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر ، ومن الحطأ أن يقاس بقياس ذاتى أو نفسى ، إلا إذا وستَعنا معنى الذات والنفس ، وجعلناهما ذاتاً للغير ونفساً له . ولماذا نلف كل هذا اللف ؟ إن شوقى فى وطنياته إنما كان يعبر تعبيراً نفسياً فى ضمير مصر من مشاعر وعواطف ، وهذا يكفيه فخراً له .

قد يكون محبيًّا لوطنه ، ولكن ذلك لا يمنع مما نقرره ، فهو لا يصدر فى وطنياته عن محبته وحدها ، وإنما يصدر قبل كل شيء عن المصريين كلهم ، فهو يكتب لهم وينشر هذه الوطنيات فى صحفهم ، لينال إطراءهم واستحسانهم ، وليقع منهم الموقع الذى كانوا يريدونه من معاصريهم ، وكانت ربَّة الشعر لا تعصيه ، بل كانت دائمًا تلهمه هذا الفيض العذب من الشعر الوطنى الرائع .

وليس فيا نزعمه غرابة ، فشوقى شاعر الصحف وشاعر الجمهور ، وقد أخذت الصحف المصرية تمتلىء بأدب سياسي وطنى فيه حيداً وفيه ثورة وفيه عنف ، فاتجه شوقى مع أدباءالسياسة يقطر للشعب عواطفه الوطنية ، ومداً صوته بالغناء والشدّو، فأصبح أقوى صوت فى الوادى وأجهره ، وأفخمه وأحلاه ، لا لشيء إلا لقوة فنه ، وروعة شعره .

وإذن فشوقي في شعره الوطني إنما يصور عواطف الأمة المصرية قبل أن يصور عواطفه الخاصة، فعواطفه دائماً لاتهمه ، إنما يهمه من يقدم لهم الصلوات والقرابين في حرارة وإيمان . وكان قبل الحرب يقدم هذه القرابين والصلوات لفرد يعبده ويسبح بحمده ، أما اليوم فيقدمها لمعبود جديد ، هوأمة ناهضة خليقة بأن تستعبد مواطنيها وأن يتهبوها أرواحهم مخلصين وشعرهم وفنهم راضين. وكان بين النقاد من يقرأ هذا الشعر الوطني لشوقي ، فيقول إنه لا يعبِّر فيه عن إخلاص حقيقي ولا عن عاطفة حقيقية ، فهوليس مصريبًا ،بل هو تركى متمصر ، لا يحس الوطنية المصرية إلا إحساساً ظاهريًّا أو من الظاهر ، فهو لايستبطنه ، ولا يتغلغل في ضميره وأعماقه ، يقول عباس العقاد : «كان شوقي يحس الوطنية المصرية كما يحسها التركى المتمصر من طبقة الحاكمين أو المقربين إلى الحكومة ... وكان بمعزل عن الأمة في شعوره ، لا يخامرها بعطفه ، ولاتخامره بعطفها ، ولا يناضل في ميدانها نضال من يهمه النصر والهزيمة ، فما نصر مذهباً قط بين مذاهب السياسة الوطنية إلا في إبان دولته القائمة ، أو في الوقت الذي يأمن فيه سوء العاقبة، وقد كان هذا مفهوماً منه وهو في وظيفته مقيد بمراسم الديوان وأحكامه ، وليس هذا بمفهوم منه بعد خروجه من الوظيفة إلا على الوجه الذي قدمناه عن شعوره بالوطنية ه(١١). والعقاد مبالغ في حكمه، فقد أحب شوقى مصر ، ومن لييقة حبه كتب وطنياته ، ولكن كما قلت كان يصدر عن ذلك لا من داخله وحده ، ولكن أيضاً من داخل المصريين ، فمشاعره في شعره الوطني مستخلصة من بلده وأبناء بلده كما يُستَخَلَّص ُ العطر من الزهر . وهذا لا يغض من شوقي ، فسيان في وطنياته صدوره عن ذاته أو غيره أو عنهما جميعاً ، فهو يغني شعبه ، ويغني نفسه ويعكس في مرآة شعره عواطف المصريين ، لسبب بسيط ، أو بعبارة أدق لتحول مهم طرأ في حياة الشعراء المعاصرين ، وهو أنهم نظموا شعرهم لا لينشدوه الخلفاء والأمراء وبطاناتهم ، وإنما لينشدوه الجماهير وليتلوه الناس في الصحف .

<sup>(</sup>۱) شعراء مصروبيثاتهم ص ۱۸٤

ولو أن هذا التحول لم يطرأ على حياة الشعراء ما ظهر هذا الشعر الوطنى الحديث ، فهو شعر ألمّ للشعوب ، ولشعورها بوطنيها وقوميها ، ولذلك يكون من الحطأ أن نظن استقلال الشاعر به ، وأنه يصدر فيه عن فورات فى نفسه ، ناسين أن منابعه الحقيقية وفوراته الثائرة إنما تنبع وتفور من البركان الكبير ، بركان الأمة . وهذا لا يعنى عدم إخلاص فى الشاعر ولا ضعف وطنية فيه ، وإنما يعنى تسجيل هذه الظاهرة الحديثة ظاهرة تأثير الشعوب العربية فى شعراها المعاصرين واستنطاقهم شعراً يعبرون به عن عواطفها وأمانيها وما تشعر به من حزن وفرح وشقاء وسعادة .

ولا يستطيع شخص أن ينكر على شوق وطنيته ، لأنه يجارى بهذا الشعو شعبه ، بل لعل هذا نفسه هو الدليل الصارخ على وطنيته ، فقد خلص نفسه من دائرة أنانيته الضيقة ، فلم يتغن بعواطف محدودة تخصه ، وإنما تغنى بعواطف شعبه ، وارتفع إلى آفاق من السمو ، انقطعت أعناق معاصريه من الشعراء دون الوصول إليها. أما أنه لم يناضل في سبيل نصرة مذهب سياسي معين ، فهذا رأيه إذ لم يكن يحب هذا اللون من التشاحن (۱) . وحقاً نجد بين معاصريه أدباء احترفوا الحزبية احترافاً ، فهم كل يوم في حزب ، يتنقلون مع الريح يمناً وشمالا ، ويدقون الطبل دقاً عريضاً اليوم لهذا الحزب ، ثم ينصرفون إلى حزب آخر ، فيضربون الطبل له ضربا يصم الآذان والأسماع . ولم يكن شوق يحب أن يعيش هذه المعيشة الملونة ألوان الطيف ، وكان في الوقت نفسه غنياً عن أن يرتزق بشعره فاعتزل الأحزاب ، وعاش مستقلا ، حتى لا يصدم أحداً بكلمة أو همسة .

وكل هذا من حق شوقى ، فالناس يختلفون فى مزاجهم ، منهم من يحب المصارعة ، حتى مصارعة الثيران لا الإنسان ، ومنهم الهادى الذى لا يستطيع أن يشاهد لوناً من ألوان المصارعة بين الناس . ولم يعرف شوقى يوماً المصارعة فقد جرت حياته فى هدوء ولم تتخللها عاصفة سوى عاصفة النبى ، ومع ذلك

<sup>(</sup>١) اثني عشر عاماً ص ٨٤.

مرَّت بسلام . ومثله فى هدوته ومزاجه لا تقاس وطنيته بصراعه واصطدامه بالناس ، وإنما تقاس بفنه وشعره الذى سخَّره لمصر والمصريين ، وفى ذلك يقول فى قصيدته « بهضة مصر » :

عيون القوافى وأمثالها حعلتُ خُلاها وتمثالها تجرُّ على النُّجْمِ أَذْبِالها وأرسلتها في ساء الخيال تَعَذَّى جَنَاها وسَلْسَالَها وإنى لغريَّدُ هذى البطاح وكلُّ معلَّقــة قالها ترى مصر كعبة أشعاره حِجالَ العروس وأَحْجالها(١) وتلمح بين بيوت القصيد وولًى المدائحَ إجلالها أدار النسب إلى جُيها وغنى عثل البكي حالها أَرَنَّ يغايرها العبقريِّ يروضُ على البأس أطفالها ويَرْوى الوقائع في شعره فما ضرَّ لو لمحوا آلَهَا وما لمحوا بعدُ ماء السيوف

وكأنما كان يحسَّ شوقى أنه مزمار مصر، بعثه الله إليها، لينفخ في روحها، مستمدًّا تارة من حاضرها، وتارة من ماضيها. وإذا كانت مصر تفاخر بأمجادها القديمة وما اكتُشف من تُحَف الفن في مقابر توت عنخ آمون وغيره، فأولى لها أن تفاخر بهذا الشاعر الذي أحال لها هذه الأمجاد والتُحف ألحانًا ساحرة.

ومهما يكن فقد غنى شوقى للشعب المصرى عواطفه الوطنية الماضية والحاضرة غناء مكك سولا يزال يملك عليه لُبَّهُ ، وكان الجمهور المصرى فى أثناء هذه الحقبة من حياته يُرْهف أذنه له، وينتظره مع الصباح فى صحيفة الأهرام أو فى صحف أخرى كصحيفة الجهاد أو السياسة ، ليمتع شعوره بهذه الآيات البديعة من

<sup>(</sup>١) حجال العروس: جمع حجلة: بيتها المزدان. أحجال: جمع حجل: الخلخال.

الوطنيات التي كان ينظمها ، والتي لم يعد بين أبناء الوادى من يستطيع أن ينافسه أو يشق غباره فيها ، حتى حافظ إبراهيم الذي كان يصول و يجول في ميدان هذه الوطنيات وحده قبل الحرب الكبرى ألتي رايته واستسلم ، فإن فنه لم يكن من القوة بحيث ينهض لفن شوقي وصناعته .

وظل شوق يرتبَّل للمصريين أعياد جهادهم وأحداث سياستهم ، ولم يكتف بذلك ، بل وضع الأناشيد لينشدها النشء ، ويتغنوا بها فى طرقاتهم وكشبَّا فاتهم وحربهم وسلمهم ، من مثل هذا النشيد :

ونعيد محاسن ماضينا اليومَ نسودُ بوادينا ويَشيد العزُّ بأَيدينا وطَن نفديه ويَفْدِينا وطنٌ بالحقِّ نؤيِّدهُ عــآثرنا ومشاعينـــا ونحسنه ونسزينه وسريرُ الدَّهْرِ ومِنْبَرهُ سرٌ التاريخ وعنْصُرهُ وكفى الآباء رياحينـــا وجنانُ الخُلْد وكُوْثَرُهُ وضُحاها عَرْشاً وهَّاجا نتخذ الشمس له تاجأ وسهاء السُّوْدَدِ أَبْرَاجَا وكذلك كان أوالينا العَصْر يراكم والأُمَمُ والكُرْنَكُ يلحظ والهرَمُ أبنى الأوطان ألا همَمُ كبناء الأول يبنينا لأثيل المَـجْد وللعَلْيا سَعْياً أَبِدًا سَعْياً سَعْيا ولنجعل مصر هي الدنيا ولنجعل مصر هي الدنيا وفى الجزء الرابع من ديوانه نشيده ( بني مصر مكانكم تهيئًا ) ونشيد الكشَّافة والوطن و ( النيل العذب هو الكوثر ). ولايقرأ أحد هذه الأناشيد حتى يشعر شعوراً عميقاً بأن شوق كان منحة رائعة من رَبَّة الشعر لمصر الحديثة ، فقد أحالها شعراً ، أحالت ماضيها أو تاريخها ، وحاضرها أو بهضها ، كما أحالت مستقبلها في هذه الأناشيد أحلاماً سعيدة ، بل أعياداً وأفراحاً إن صح هذا التعبير .

ولم ينطق شوقى فى الصحف عن الروح الوطنية لمصر وحدها ، بل حلق بقيئارته فى جو العالم العربى كله ، وحقًا إنه كان يحلق فى هذا الجو وينطق عن أهله وشعوبه قبل الحرب الكبرى ، ولكن اللحن تغير الآن ، فقبل هذه الحرب كان يذكر العروبة على هامش مدائحه فى الترك أو فى الرسول الكريم ، أما اليوم وفى هذه الحقبة فإنه يتغنى بالنزعات الوطنية والقومية الطارئة على هذه الشعوب . وربما لمحنا فى سينيته ونونيته الأندلسيتين شيئاً من هذا الاتجاه الجديد، وهو التغنى بالعرب ، ولكنه حينئذ كان يذكر مجدهم الدائر ، أما بعد الحرب الكبرى ، وبعد نمو النزعات القومية ، فإننا نجده يقف من العرب موقفه من الكبرى ، وبعد نمو النزعات القومية ، فإننا نجده يقف من العرب موقفه من مصر ، فهو يتغنى بأمجادهم الماضية ، وهو يتغنى بثوراتهم الحاضرة ، وهو يحس إحساساً قوينًا بأن مصر والشام والعراق وغيرها من البلاد العربية أسرة واحدة ، حتى ليقول فى قصيدته يوم تتويجه :

رب جارٍ تلكفتت مصر تولي بعثتنى معزياً بمــآق كان شعرى الغناء فى فرح الشر قد قضى الله أن يؤلّفنا الجُرْ كلما أنَّ بالعراق جريح وعلينا كما عليكم حديد نحن فى الفكر بالديار مواءً

مسؤال الكريم عن جيرانه وطنى أو مهنتًا بلسانه ق وكان العزاء في أخزانيه ح وأن نلتقى على أشجانيه لس الشَّرْقُ جَنْبَه في عَمانه تتنزَّى الليوثُ في قُضبانه كلَّنا مشفق على أوطانه

أخذ شوقى يحس بهذه الروابط القوية بين الأمم العربية، فسُور بجدهم متالفة ، وأناشيدهم فى أفراحهم وأحزابهم متحدة ، وهذه قيثارته تشاركهم فى مسراتهم وتهنئاتهم وتعزياتهم . وربما لم يظفر قطر من شوقى بما ظفرت به سوريا ، فقد راح يرتب عصرها الزاهى أيام الأمويين ، ويشيد بأبنائها فى قصيدته التى أنشدها بدمشق فى المجمع العلمى العربي يوم ١٠ من أغسطس سنة ١٩٢٥ ، وفيها يقول :

قُم ناج جِلِّقَ وانشُدُّ رَسْمَ من بانوا مشَتْ على الرَّسْمِ أحداثُ وأزمانُ هذا الأديم (١) كتاب لا كِفاء له رثُّ الصحائف باقِ منه عُنوَانُ وللأَّحاديث ما سادوا وما دانوا بنو أميسة للأنباء ما فتحوا فهل سأَلتَ سريرَ الغَرْبِ ما كانوا كانوا ملوكاً سَريرُ الشَّرق تحتهمُ فى كل ناحية مُلْكُ وسُلْطَانُ عالين كالشمس في أطراف دولتها ولا زهَتْ ببني العباس بَعْدانُ (٢) لولا دمشق لما كانت طُلَبُطِلةً هل في المصَلَّى أو المحراب مروانُ مررتُ بالمسجد المحزون أسأله على المنابر أجرارٌ وعبدانُ تغيّر المسجد المحزون واختلفت فلا الأذانُ أذانٌ في منارته إذا تعالى ولا الآذانُ آذانُ

ولم تُمَـّد َحْ دمشق بقصيدة ولاذ كر مجدها الغابر، كما مُدحت وذكر مجدها في هذه القصيدة التي صاغ فيها شوقي عواطف الدمشقيين وعبَّر لهم تعبيراً نفسيًّا دقيقاً عما يجول في ضهائرهم . وقد انطلق يصف رياضها وجينانها فقال :

آمنتُ بالله واستثنیتُ جنَّتَهُ دَمَشقُ رَوْحٌ وجَنَّاتٌ وریحانُ جری وصَفَّق یلقانا بها (بَرَدَی) (۲۳) کما تلقَّاك دون الخُلْد رضوانُ

<sup>(</sup>۱) الأديم: وجه الأرض. (۲) بغدان: بغداد. (۳) بردى: نهر دمشق.

دخلتُها وحــواشيها زُمُرُدَةً والشمسُ فوق لُجَيْن الماء عِقْيَانُ (۱) والحور في (دُمَّرٍ) (۱) أو حول هامتها حور كواشفُ عن ساق وولدانُ و (ربوةُ) الوادِ في جلباب راقصة الساق كاسيةً والنَّحْرُ عُرْيانُ

وما زال يتغنى بطبيعة الغوطة والشام حتى انتهى إلى نصيحة القوم بأن يشيدوا كما شاد آباؤهم ، وأن تتحد فرقهم ومللهم فى هوى الوطن ، ويختم قصيدته بهذا البيت البديع :

ونحن في الشرق والفُصْحَى بنورحم ونحن في الجرح وا لآلام إخوانُ

وانبهر أهل دمشق ، فقد جاءهم شوق بتميمة لا تقل روعة وبياناً عن تماتمه في مصر بلده ، وأصبح شاعرهم الذي يغني روحهم الوطنية على نحو ما يغني الروح المصرية . ولم تلبث الحوادث أن عصفت بسوريا ، فإن الدروز ثاروا وثارت معهم دمشق فهاجمها الفرنسيون بالقنابل، وكانت بينهم وبين أهلها وقعة مشهورة ، وأنزلوا بهم قارعة من قوارعهم ، فخضبت الدماء الذكية شوارع دمشق ودروب الغوطة ، وتلفتت دمشق إلى شاعرها ، فإذا هو يندب يومها أروع نكر ، وكأنما انبجست فيه نفس الفورة الوطنية التي انبجست في قلوب أهلها ، وانحليت في فؤاده خيوط مشاعرهم ، واستمع إليه يقول :

سلامً من صَبَا بَرَدَى أَرَقُ ودَمْعٌ لَا يُكَفْكُ يا دِمَشْقُ ومَعْ لَا يُكَفْكُ يا دِمَشْقُ ومَعْ يَدِقُ ومَعْ يَدِقُ لَا يَكُفُكُ يا دِمَشْقُ لَحَاها الله أنباء توالَت على سَمْع الولِي بجا يَشُقُ تكاد لروعة الأحداث فيها تُخَالُ من الخرافة وهي صِدْقُ وقيل معالمُ التاريخ دُكَّتْ وقيل أصابها تلَفُ وَحَرْقُ

<sup>(</sup>١) العقيان: ذهب متوهج. (٢) دمر: ضاحية من ضواحي دمشق العَوْر: شجر عظيم.

أحق أنها درست أحق مهنكة وأسنار تشق وأسنار تشق وخلف الأيك أفراح تُزق على جنباته واسود أفق وألقوا عنكم الأحلام ألقوا ولكن كلنا في الهم شرق بيان غير مختلف ونطق بيد سكفت ودين مستجق يد الشرق أوله دمشق وعل الشرق أوله دمشق

رباعُ الخُلْد وَيحك مادهاها وأين دُى المقاصر من حِجالٍ بَرَزْنَ وفى نواحى الأَيْكِ نارً إذا عصف الحديد احمرَّ أَفْقُ بنى سوريَّةَ اطَّرِحوا الأَمانى نصحتُ ونحن مختلفون دارًا ويجمعنا إذا اختلفتْ بلادً وللأَوطان فى دَم كلِّ حُرِّ جَزاكم دُو الجَلال بنى دمشتي جَزاكم دُو الجَلال بنى دمشتي

وليس فى سوريا أديب إلا ويحفظ هذه القصيدة العصاء التى وقع شوقى ألحانها لاعلى أوتار قيثارته أو نفسه فحسب، بل أيضاً على أوتار قلوب أهل سوريا أنفسهم، فقد أذاب فيها كل عواطفهم ومشاعرهم، فأحبوه بل آثروه على ذات شعرائهم، ولذلك كنت لا تذكره لأحدهم، إلا ويخفق فؤاده حين سماع اسمه، ولم يحدث أن هاجمه هناك أحد بنقده، فقد كانوا يرونه، ولا يزالون، نفحة سماوية، فلم يحاول أحد منهم تعويق فيضه يوماً ولا هدمه.

وعلى هذا النحو أخذت رَبَّة شعر شوقى ترفرف لا فى سماء الوطنية المصرية وحدها، بل أيضاً فى سماء الوطنية السورية وفى سماء كل بلد عربى، تَسَنْزل منا وهناك متى أحبَّت أو أرادت ، وتُسُولُ الحوادث ، فتصفق بأجنحها ، وتغنى العرب أناشيد وطنياتهم وحرياتهم ، وتصور لهم آمالهم فى مستقبل هنىء .

وقد جَفَّ فى شوقى بعد الحرب الكبرى و زوال الخلافة التركية معين تركياته القديمة . نظم بعض قصائد فى انتصار مصطفى كمال على اليونان ، ولم يلبث أن خاصمه حين سمع بثورته على القديم كله . وكان هذا من حسن حظ البلاد

العربية ، فإنه لم يعد يتغنى بالترك ولا بما يتصل بهم من الحلافة ، وأيضاً فإنه لم يعد يتغنى بالبسفور وكوكصو أو جكسو وجسر غلطة بل أصبح يتغنى بالعرب، ونظم فى طبيعة البلاد العربية ، وشدا بجناتها وأنهارها ومناظرها . وكان يكثر من زيارة لبنان بعد الحرب ، فخص رياضها وغد رانها وسهولها وجبالها بقصائد بديعة ، واسمعه يقول فى واحدة منها :

يُوسَمْ بأَزْيَنَ منهما ملكوتهُ هامُ السحاب عروشُه وتُخوتُهُ وألذُّ من عَطَلَ النحور مروتُه (١) وكأن أحلامَ الكعاب بيوتُه

لُبْنان والخُلْدُ اختراعُ الله لم ملكُ الهضاب الشَّمِّ سلطانُ الرُّبِيَ أَبِهَى من الوَشْى الكريم مُرُوجهُ وكأن أيامَ الشباب ربوعهُ وكأن أيامَ الشباب ربوعهُ

وكل ذلك كان ثمرة نزعة العروبة التى انطوت عليهانفس شوقى، فهو يشارك العرب فى ثوراتهم وفى تصوير أمجادهم وطبيعة بلادهم وفراديسهم وجناتهم، وكان له من القدرة فى التعبير ما جعله يبذ معاصريه فى كل ناحية لمسَها، بل ما جعل العرب أنفسهم يعد ون بعض قصائده كأنها مصاحفهم.

وأظن أننا لم ننس ما قلناه عن هذه الأنغام كلها ، فهى من وحى الجمهور المصرى والجماهير العربية التى أخذ شوقى يُنشد لها فى الصحف هذه المزامير ، وهى مزامير جديدة لا عهد للشعر العربى بها ، فلم يكن الشاعر العربى قبل هذا العصريفنى فى الجماهير ولا كان يعبر عن روحها الشعبية أو الوطنية ، إنما كان يعبر عن نفسه أو عن سادته . أما فى هذا العصر فقد تحول يعبر عن أمته وعن قارئيه ، فشوقى فى أثناء عمله لهذا الشعركله لا يفكر فى عواطفه ، وإنما يفكر فى عواطفه ، وإنما يفكر فى عواطف قرائه بمصر والبلاد العربية . ولولم تتطور حياة مصر وحياة الشرق من حولها ، وتظهر فكرة الوطنية والقومية ، ويأخذ الشعب المصرى والشعوب العربية فى البروز ، بل فى السيادة والحياة الديمقراطية ، ولولم تظهر الصحف وينتشر

<sup>( 1 )</sup> مروت : جمع مرت ، وهو المفازة .

التعليم ، ويظهر جمهور واسع يتجه إليه الشعراء بشعرهم، لولاهذا كله ما تحول الشعر العربي إلى هذه الوجهات الجديدة التي نجدها عند شوقى .

وهو في الحقيقة خير مثال لما طرأ على شاعرنا الحديث من تطور ، فقد عاش يغنى غيره ، يغنى عواطفه ومشاعره ، غنى عباساً وغنتى مصر والإسلام والعروبة من خلاله ، وداخل ظلاله . وربما كانت مدائح الرسول فقط هى التى صاغها مستقلة عن عباس في هذه الحقبة ، ومع ذلك فقد حمَجً عباس ، وربما كانت هذه النزعة الدينية تعجبه .

هكذا كان شوقى أولا وقبل منفاه ، فلما عاد لم يجد سيده ، فتحول إلى معبود جديد هو الشعب المصرى والشعوب العربية . فهو دائماً لغيره ولا يفكر فى عواطفه وميوله و يحسن إلى أبعد حد التعبير عواطفه وميوله ، وإنما يفكر فى عواطف غيره وميوله و يحسن إلى أبعد حد التعبير عن ذلك ، كأنه موكل بصدق التعبير النفسى عن هذا الغير ، سواء أكان أمراً أم كان شعباً أم شعوباً .

ولا يظهر ذلك في شعر شوقي السياسي فحسب ، بل يظهر في كل ضروب شعره الأخرى ، فهو دائماً لا يعنيه نفسه ، إنما تعنيه أشياء خارجة عنه ، وكان المحمهور وكانت الصحف دائماً قبلته ، حتى حين كان يغني للخديوى عباس ، وحين كان يعتزل الناس في برجه العاجي أو الذهبي ، فلم ينفك عنه اهتهامه بالجمهور والصحف . إنما الذي يلاحظُ أن هذا الاهتهام يتطور وتختلف انتجاهاته مع مر الزمن ، فهويهتم بالجمهور قبل الحرب الكبرى فيعنيه التركيات ، ويغنيه تاريخه ، كما يغنيه عروبته . ولكن لا تنحسر ويغنيه الإسلاميات ، ويغنيه تاريخه ، كما يغنيه عروبته . ولكن لا تنحسر موجة الحرب حتى تفيض مع شعبه والشعوب العربية مشاعره الوطنية . وهذا معنى أن شوقي يصور أوضح تصوير تطور شاعرنا الحديث مع جمهور قرائه مع الصحف التي يقول عنها في إحدى قصائده إنها آية العصر .

وليس ما قدمنا كل ما نجده للجمهور والصحف من أثر في شعر شوقى ، فهناك جوانب أخرى في الديوان يتضح فيها هذا الأثر اتضاحاً شديداً ولا بالغ إذا قلنا إن كل شعر شوقى تقريباً أريد به الجمهور والصحف ، فهو

يَـنَزع عن قَـوْسِهِما فى مناحى شعره المختلفة، وهى مناح متعددة، وربما كانت كلمة المناسبات خيركلمة تجمعها وتضم أطرافها المتباعدة .

٣

#### المناسبات

رأينا شعر شوقى يتطور تحت تأثير الجمهور الذى يقرأه فى الصحف ، وما زال يصعد فى تطوره حتى انهى إلى هذا الشعر الوطنى أو السياسى . ونستطيع أن نرد إلى هذا المؤثر فى شعره كثيراً من جوانبه ، فنحن إذا ذهبنا نتصفح شوقياته وجدناها فى أغلبها شعراً قيل فى مناسبات مختلفة ، فهو يمدح الحديوى فى أعياده وفى أثناء تنقلاته بمصر أو رجوعه إليها من الآستانة ، وهو يرثى الأعيان الذين يتُسَوَفَوْن ، ولا يبزغ حادث أو مخترع جديد إلا يهز فلسه ويحفزه لنظم الشعر .

ولكن لا تظن أنه في ذلك كله ينفصل عن الجمهور، فقد كان يمدح سيده ، وينشر مديحه في الصحف ، وهو لذلك لا يفكر فيه وحده ، بل يفكر أيضاً في الجمهور الذي سيقرأه . وشوقي من هذه الناحية ينفصل في مديحه عن الشعراء القدماء : العباسيين وغيرهم ، فقد كانوا لا يفكرون إلا في الجلفاء والأمراء الذين يمدحونهم ، فإن فكروا في غيرهم فإنما يفكرون في الطبقة المستنيرة التي تحيط بهؤلاء الجلفاء والأمراء من بطانتهم وحواشيهم . أما شوقي فلا يفكر في أثناء مديحه في عباس وحاشيته وحدهما ، وإنما يفكر أيضاً في الجمهور أو الجماهير التي ستقرأه في الصحيفة المختارة التي ينشر فيها شعره . ونفس عباس سيده كان يفكر في هذه الجماهير التي ستقرأ في المحيفة المحتارة التي ينشر شوقي بأكثر مما كان يفكر أسلافه من الأمراء . ومن هنا يتملق له شوق هؤلاء القراء ، ويحاول أن يأتيهم بما يملأ أنفسهم إعجاباً بسيده وولى نعمته .

ونحن إذا استثنينا مدائحه الأولى التي وصف فيها حفلات أقيمت في

قصر عابدين ، وصور فيها الحمر والرقص وجدناه يهجر هذا اللحن ، ويأخذ في تملق الجمهور المصرى بجانب تملقه لسيده ، فهو لا يصنع القصيدة لعباس وحده ، وإنما يصنعها له وللشعب ، وكانت له حيل إلى ذلك كثيرة ، فهو إذا مدح عباساً في عيد من أعياده اختار ملابسة شعبية ، أووقف يشيد بأعماله للشعب وإصلاحاته ، وكان عباس في الشطر الأول من حكمه مغاضباً للإنجليز وكان المصريون يحبونه ، فكان شوقي يعتصر لهم هذا اللحن دائماً في شعره . ومن يقرأ مدائحه فيه بالجزء الأول من «شوقياته» وهو يشتمل على أكثرها يجده يربط دائماً عباساً بالشعب ، وهو لذلك يختار مناسبة يجعلها مركز قصيدته ، كأن يزور عباس طنطا ، أو يفد وباء « الكوليرا » على البلاد ، أو تكون عمته فاطمة بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويحث مَل بافتتاحها بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويحر الدائرة ، فالشعب لابد بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويون " وتهنئة العيد » فإنك أن يكون له مكانه . واقرأ قصيدته فيه « وداع فروق (١١) وتهنئة العيد » فإنك تجده يدُد خل في نسيجها خيوطاً تروع المصريين ، وخيوطاً أخرى تروع العرب جيعاً من مسلمين ومسيحيين ، أما الحيوط التي تهم المصريين فتنضح في مثل قوله :

أبالى لقد شَبّت وما بلغ الرِّضاعا فيها وما تألو مناهجَه اتباعـا ماح من الأحكام سَنًا واشْتِراعا بتغيه وأكرم من يروم لها النَّفاعا

عروسُ الشرق مصرُ ولا أبالى أخذت بِشُورَوِيِّ الحكم فيها تُدرِّجها على ذُلُل سِماح وأنت مُنِيلُها ما تبتغيه

وكأنه يتكلم بلسان المصريين إذ يقول له :

ني وجدتُ العصرَ علماً واختراعا

أعد بالعلم سُوْدَدَها فإنى

<sup>(</sup>١) فروق : الآستانة .

وشوقى بهذا ونحوه إنما كان يريد أن يُرْضى الرأى العام المصرى، يرضيه عنه وعن عباس ، أما عنه فلأنه يغنى له عواطفه ، وأما عن عباس فلأنه يصوره له أميراً ديمقراطيًا يأخذ بالشورى فى حكمه ، فهو يُشْرك الشعب فى الإشراف على إدارة البلاد وسياستها ، وهو عامل على أن يحقق لهذا الشعب كل أمانيه وآماله .

وعلى هذا النحو بت شوقى فى مديحه لعباس نغماً كان جديداً على أذن الشعب ، وكان يرتاح لسهاعه ، بل كان يحب أن يسمعه وخاصة من شاعر الأمير . ولا ريب فى أن شوقى كان يتملق بهذا النغم الشعب وعباساً جميعاً ، فهو ينال به الخطوة لدى الطرفين . ولم يكن يكتنى بالحظوة عند المصريين وحدهم ، ولذلك نراه فى القصيدة نفسها يتغنى بفروق ، وكان يصطاف فيها عباس ، وينفذ فى أثناء تغنيه بها إلى أنها كانت رومية مسيحية ، فجعلها الترك عثمانية إسلامية ، وينتهز الفرصة ، فيدعو إلى الاتحاد بين المسلمين والمسيحيين وأن ينبذوا التعصب والفرقة بينهما ، فيقول :

أدارَ محمد وتُراثَ عيسى لقد رَضِياكِ بينهما مشاعا فهل نَبذ التعصبَ فيكِ قومٌ يَمُدُّ الجهلُ بينهمُ النزاعا

ومعنى ذلك أن شوق فى مديحه ، لم يكن كأسلافه يفكر فى الأمير وحده ، وإنما كان يفكر فى شعبه، وربما مد تفكيره، ففكر فى شعوب أخرى . وكل هذا جديد على قصيدة المديح العربية ، فقد كانت تؤلف قديماً للفرد ، ولم تكن تؤلف للجمهور ، ولم يكن الشاعر يسأل نفسه فى أثناء تأليفها أهذا المعنى يرضى الجمهور أو لا يرضيه ، ولم يكن يبحث عن المعانى التى ينال بها رضا الرأى العام من حوله ، فكل ذلك لم يكن يعنيه لسبب بسيط ، وهو أنه لم يكن هناك جمهور ولا صحف ولا رأى عام .

وإذا كان شوقى قد حَوَّرَ تحت تأثير الجمهور فى قصيدة المديح فإنه حَوَّرَ أيضاً تحت تأثيره فى قصيدة الرثاء . ويحتلُّ الرثاء حيزاً واضحاً فى شعره ، وكان يريد فى أكثره أن يرضى بعض أصدقائه ويقضى حقوقهم عليه كما يقول

فى بعض قصيده ، ولكن من يتصفحه يجده ينحاز عن الندب والبكاء وبَسَتُ اللوعة إلى التفكير فى الحياة والموت ، وأن دنيانا لحظات قصيرة ملأى بالأوصاب والآلام . ويسترسل فى هذا العنصر الإنسانى حتى يُخرج القصيدة من حيز الرثاء الشخصى إلى حيز إنسانى عام ، يجد فيه كل مواطن ، بلكل عربى ، سلوته وعزاءه وما يساعده على أن يصرع حزنه وشقاءه وأوجاعه النفسية ، كأن يقول فى رثاء جدته :

كَنعْشِ المَرْءِ بين النائحاتِ فهل يخلو المعمَّرُ منْ أَذاةِ مقاصدُ للتُحسام وللقنساةِ كما دُفِعَ الجبانُ إلى الثباتِ بسهْم من يَدُ القدور آتِ

ومَهدُ المَرْءِ في أَيدى الرَّوَاقي ومَهدُ المَرْءِ في أَيدى الرَّوَاقي وما سَلِمَ الوليدُ من اشتكاءِ هي الدنيا قتالٌ ، نحن فيهِ وكلُّ الناس مدفوعٌ إليهِ نُرَوَّعُ ثم نُرْمَى لَمُ

ويقول في رثاء أمين الرافعي :

مَلْعَبُ لا يُنوِّع التمثيلا بُنيت منه هيكلا وفصولا مَقطَ السَّتْرُ بالدموع بَليلا إنما العالم الذى منه جننا بطل الموت في الرواية رُكْن كلما راح أو غدا الموت فيها

وليس هذا العنصر في رثاء شوقى جديداً في العربية ، فهو موجود من قديم، ووسنَّعه المتنبى ، ثم انتهى به أبو العلاء إلى الغاية في مراثيه ، إنما الذي نلاحظه أن شوقى استغلاله إلى أبعد الحدود ، حتى يعمق في قرائه إحساسهم ، أو قل حتى يخاطب أعماق نفسياتهم . وهو يسلك في هذا العنصر حكما كثيرة مقلداً لأستاذه المتنبى كما يسلك نقداً اجتماعياً، وهو في كل ذلك تلميذ المتنبى .

وبذلك يصبح الشخص فى أكثر مراثى شوقى ليس غاية فى نفسه ، بل هو وسيلة ، ليعرض شوقى على قرائه حقائق الحياة ، وليقدم لهم القدوة المثلى فى الحلت مستعيناً فى كثير من الأحوال بيعبر التاريخ وبنقد اجتماعى طريف. ومرثيته فى مصطنى كامل من أدق الأمثلة على بروز هذا العنصر فى شعره ، بل على أن الميت فى مراثيه يصبح كالنواة لمجموعة من الأفكار ، وكأن موته ومصيبة الشاعر فيه — وكان صديقاً له — شىء يجرى على الهامش أما الصميم فبتث الحكم وبث الحلق السامى ، واستخراج اليعبر والعظات ، واسمعه يقول :

ومضلَّلُ يَجْرِى بغير عِنانهِ عُلْيَا المراتِب لم تُنَحْ لجبانِ جُعِلَتْ لها الأَخلاقُ كالعنوان جُعِلَتْ لها الأَخلاقُ كالعنوان إن الحياة دقائق وثوانى

الناسُ جارٍ فى الحياة لغاية والخُلْدُ فى الدنيا وليس بهينًن المجدُ والشرف الرفيعُ صحيفة منالة له فارْفع لنفسك بعد موتك ذكرَها

فالذكرُ للإِنْسان عُمْرٌ ثانى

ما شاء منْ رِبْع ومن خُسْران وهي المضيقُ لمؤثر السُّلْوَانِ يَشْقَى له الرُّحماءُ وهُو الهانى في طيِّها شَجَنَّ من الأَشجانِ نُعْمَى الحياة وبؤسُها سيَّان

للمرء في الدنيا وجَمِّ شؤونها فهي الفضاء لراغب مَتَطلِّع الناس غاد في الشقاء وراثح ومنعم لم يَلْقَ إلا لذَّة فاصبر على نُعْمَى الحياة وبوسها

وكل ذلك إنما أراد به شوق أن يتيح لقرائه مجموعات من الحبرات والتجارب الإنسانية ، حتى يظفر بإعجابهم ، وحتى يجدوا فى شعره ما ينفسً عن آلامهم، بل ما يملؤهم ثقة وطموحاً .

ولم يكن شوقي يستخدم هذا العنصر وحده في مراثيه ، بل كان يستخدم عناصر أخرى ، حتى يوسع محيط مرثيته . ولم يكن يُسعد في هذه العناصر ، بل كان يستهدف لها إما في ظروف الميت الحاصة ، وإما في ظروف عامة تتصل به ، فإذا كان عالماً عرض النهضة العلمية وقيمتها في حياة الأفراد والأمم ، وإذا كان وزيراً عرض المشئون السياسية والوطنية ، وإذا كان قاضياً عرض القضاء ونزاهته ، وإذا كان قبطياً عرض الاتحاد الفرعين في شجرة الوطن المباركة: فرعى الأقباط والمسلمين . وكثيراً ما يتخذ من حادث مصادف عام رداء عزيناً يلف به رثاءه على نحو ما نرى في رثائه لمصطفى فهمى ، فقد اتفق أن توفى في أثناء الحرب الكبرى ، فخرج من رثائه إلى الحديث عن هذه الحرب وما تمف عرفه ؟

يا وَيَحَ وجْهِ الأَرضِ أَصبح مأْتُما بعد الفوارسِ من بنى حَوَّاء يتقاذفون بذات هَوْلٍ لَم تَهَبْ حَرَم المسيح ولا حِمَى العَذْرَاء من مُحْدَثات العلم إلا إنها إثمَّ عواقبُها على العلماء

وتوفعًى رياض فتحدث عن وزارته وأعماله وسياسته ، وعن سنة الحياة والموت ، ثم حاول أن يأتى بموضوع جديد يحوك حوله شعره ، فلم يجد إلا البخار وأنه أدرك عصر المخترعات الحديثة . وعلى هذه الشاكلة لايزال يبحث عن مهد وثير يقدًم فيه مرثبته لقرائه . وقد تحوًّل بعد الحرب وحين شبت حركتنا الوطنية إلى إدخال إشعاعات منها كثيرة إلى مراثيه ، فمن ذلك أنه كان يرثى الصحفيين من أمثال يعقوب صروف وأمين الرافعي ، فيعرض لمواقفهم السياسية ، وكيف سالوا أقلامهم لتحطيم الأغلال وفك الرقاب ، من مثل قوله فى الرافعى :

يا أمينَ الحقوق أدَّيتَ حتى لم تَخُنْ مصر في الحقوق فتيلا لستُ أنساك قابعا بين دُرْجَيْ ك مُكبًّا عليهما مشغولا تُنشِدِ الناسَ في القضية لَحْناً كالحواريِّ رَتَّل الإنجيلا

ماضياً في الجهاد لم تتأخّر تَزِن الصفّ أو تقيم الرَّعيلا(١) ما نبالي مضيت وحدك تحمِي حَوْذَة الحق أم مضيت قبيلا

ونراه في مرثية عبد الحميد أبي هيف يذكر له موقفاً وطنياً ، لم يقفه شوقي نفسه على نحو ما أسلفنا في غير هذا الموضع ، فإن عبد الحميد وقف يعارض بعنف وشدة و مشروع ملنر ، واستخدم في معارضته علمه بالقانون، إذ كان أستاذاً بمدرسة الحقوق . واستغل ذلك كله شوقي ، ولم يُوارِ ، بل صرح هنا بفساد المشروع وكيف كان شياطين الباطل يزينونه للناس ويحسنونه لهم ، وكأنه يغسل وجهه من موقفه القديم . وليس هذا كل ما يلاحمظ في مرثية أبي هيف ، فقد تصادف أنه توفي ، وتم عقب وفاته ائتلاف الأحزاب المصرية ، فاستهدف لهذا الائتلاف وأطال فيه . وتوفي بعد ذلك سعد زغلول زعيم الوطن وصفيه ، فرئاه بقصيدة عبرت أروع تعبير عن مصر المحزونة في فلذة كبدها وعن شقائها ونتواحها ونشيجها ، استهلها بقوله :

وانحنى الشرق عليها فبكاها فكأن الأرض لم تخلع دُجاها من جراحات الضّحايا ودماها من شهيد يقطر الورد شذاها أم على البعث أفاقت من كراها طلبت من مِخْلَب الموت أباها وأذان عشِقته أذناها

شَيعوا الشَّمسَ ومالوا بضُحَاها جَلَّلَ الصبحَ سوادًا يومُها انظروا تلقوا عليها شَفقاً وتروا بين يديها عَبْرةً ما درت مصر بدنن صبحت صرخت تحسبهابنت الشرى (٢) أَرْغُنَ هام يه وجُدانها

واستمرَّ شوق يصور ما أصاب الوطن من هذه القارعة، وهو في أثناء ذلك

ز. (۲) بنت الشرى: أنثى الأسد.

يعرض المقادير وما تصيب به الناس حتى إنها لو أرادت جماداً أو نجما من النجوم الأصابته ، فهى تتحدى كل قدرة حتى قدرة الطب ، لا يردها راد ، ولا يعوقها عائق . ويقول إن الناس منذ آدم لا تزال تحملهم إلى قبورهم الآلة الحد باء ، ويتمثل خوفو ومينا وأن حياً لم يفته حظ من خطاها ولا فات عيناً نصيبها من دموعها وبكائها .

ولم يبك شوقى زعيم مصر ومن اشتركوا فى حركتها الوطنية أو فى سياستها فحسب ، بل بكى أيضاً زعماء العالم العربى ومن شاركوا فى حركات وطنهم وثوراته :

وما الشرق إلا أسرة أو عشيرة تلم بنيها عند كل مصاب وهو يضمن مراثى هؤلاء الزعماء آمال أوطانهم ، كما يضمنها مصيبة هذه الأوطان فيهم مستلهما مثاليته الخلقية وطريقته في نثر أفكاره حول الحياة والموت ، زاجنًا بالمواعظ والعبر ، محمسًا للشباب ، نائحاً أشجى نواح وأبكاه . واقرأ قصيدته في فوزى الغزَّى أحد زعماء ثورة دمشق ، فستراها تنحو هذا المنحى ، وقد بلغ منه التأثر مبلغاً عيقاً حين أعدم الطليان بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار سنة ١٩٣١ فصور هذا الجرح الدامى الذى أصابوا به قلب هذا البلد العربى ، بل أصابوا به قلب العالم العربى كله ، يقول :

ياوَيْحُهُمْ نَصَبُوا مَنارًا من دم يوحى إلى جِيل الغَلِ البغضاء جرْحٌ يَصيحُ على المدَى وضحيَّةُ تتلمَّس الحسريَّةَ الحمراء واعتصر من ذلك الحادث على عادته الحكم مستثيراً للهمم ، واتخذ من بطولة عمر الختار للعرب القدوة الرفيعة .

ويظهر أن هذين المحيطين من وطنه ومن العرب جميعاً لم يكونا بكفيانه ليوسع آفاق مراثيه ، ولينال كل ما يريد من استحسان قرائه وإعجابهم ، فذهب يبحث عن أشخاص آخرين ممن ملكوا لُبَّ العالم وخفقت قلوب أبنائه لهم ، فرثى ( فردى ) الموسيقار الإيطالى المشهور

فى أواخر القرن الماضى ، ورثى تولستوى ، وتغنى بفلسفته وزهده ودعوته الاشتراكيه ، وأفاض فى تصوير البائسين والفقراء ، وتحدث حديثاً مستفيضاً عن الحياة والموت ، وأدار بعض جوانب هذا الحديث بين تولستوى وأبى العلاء . ووقف على قبر نابليون ، ورثاه رثاء بديعاً تعرَّض فيه لأطراف من تاريخه وانتصاره ولمعانه ثم انطفائه ، واستخرج من كل ذلك العظات ، وهويفتتع رثاءه بقوله :

من فريدٍ فى المعالى وثمينُ صَدَفُ الدهرَ بتربيها ضَنين قدُم العهد توارت فى السنين قِفْ على كنز بباريسَ دَفين وافتقد جوهرة من شَرَفِ قد توارت في الثَّرى حتى إذا ثم يقول:

نزل التاريخ قبر النابغين حائط الشك على أس اليقين أسرت أمس ورايات سبين ديدبان ساهر الجفن أمين

نزل الأرض ولكن بعد ما شيد الناس عليه وبنوا الست تُحصى حوله ألويةً نام عنها وهي في شدّته

وما يزال يتحدث عن أمجاده وشروقه وصعوده إلى كبد السهاء ، ثم انحداره وغروبه فى أحشاء الظلام . وكل ذلك أرض خصبة أو تربة سخية يستنبت فيها شوقى ما يريد من أمثال الدهروجيكمه .. وعلى نحو ما وقف على قبر نابليون وقف على روما وبكى حضارتها الدائرة وشرائعها وقياصرتها وأشرافها ودار شبوخها ، كاسياً ذلك كله ثياب عبرة وعظة .

و يخيتًل إلى الإنسان أن شوقى لم يترك فرصة إلى الرثاء العام إلا انتهزها، فهو يرثى فيكتور هيجو فى ذكراه المئوية، وهو يرثى محمد على زعيم مسلمى الهند. وفي كل ذلك يريد أن يتخاطب مع أكبر جمهور ممكن، وأن يُسْمَعَ صوته فى آفاق

العالم كله عن طريق الصحف التي تنشر شعره وتذبعه بين الناس ، وكأنه يريد لهذا الصوت أن يمتد ً إلى مالا نهاية .

ومن يتصفّح الشوقيات يستطيع أن يلاحظ فى وضوح أن شوقى لم يترك مناسبة إلا دوّن فيها شعره ، فهو لا يكتنى بالرثاء والمديح على عادة شعراء العرب القدماء ، بل يحاول أن ينظم فى كل حادثة وفى كل مسألة طارثة سواء أكانت تتصل بالشرق أم تتصل بالغرب ، وارجع إلى الجزء الأول من ديوانه فستجد فيه فصيدة نظمها بمناسبة تأجيل تتويج ملك إنجلترا إدوارد السابع لإصابته بدمل ، وثانية فى ذكرى كارنارفون مكتشف مقبرة توت عنخ آمون ، وثالثة فى الاحتفال بأمين الريحانى حين وفوده على مصر ، ورابعة يناشد فيها سعد زغلول وزير المعارف حينئذ أن يقوم بإنشاء مدرسة فى المطرية ، وخامسة فى سبيل الملال الأحمر ، وسادسة بمناسبة الإصلاح فى الأزهر ، وسابعة فى الاحتفال بأحد حسنين بعد عودته من رحلته فى صحراء ليبيا ، وثامنة فى الاحتفال بإنشاء نقابة الصحافة ، وتاسعة قيلت فى الاحتفال بإنشاء بنك مصر ، وهلم جرا .

وانظر فى الجزء الثانى فستجد فيه قصيدة بمناسبة قدوم طيارين من باريس إلى مصر فى سنة ١٩١٤ ، وثانية فى شكسبير ، وثالثة بمناسبة كتاب فتح مصر الحديث لحافظ عوض ، ورابعة فى مسجد أياصوفيا ، وخامسة فى غاب ولونيا ، وسادسة فى المرأة العثمانية ، وسابعة فى وصف چنيف وضواحيها ، وثامنة فى ميدان الكونكورد ، وتاسعة فى زيارة مصور لصر ، وعاشرة فى معرض بأمنة فى ميدان الكونكورد ، وتاسعة فى زيارة مصور لصر ، وعاشرة فى معرض بأدهار بباريس ، إلى غير ذلك من مناسبات .

والجزء الثالث خاص بالرثاء ، ولكن اقرأ في الجزء الرابع فستجد قصيدة والمتناح منشآت الجامعة المصرية ، وثانية في الاحتفال بوضع الحجر الأول خيسة بنك مصر ، وثالثة في افتتاح دار البنك ، ورابعة في افتتاح دار أخرى، بحامسة في مولد الأمير محمد عبد المنعم وسادسة مهداة له ، وسابعة في حريق بن غمر ، وثامنة في خطبة لغليوم عاهل ألمانيا أحدثت أزمة دولية ، وتاسعة في حفلة افتتاح نادى الموسيقي الشرقي ، وعاشرة في تحية غليوم الثاني لصلاح

الدين في القبر ، ثم طائفة من الحصوصيات ، وقصيدة في فؤاد حين زار الحيزة سنة ١٩٣٧ وكأن شوقي لم ينس الأغلال القديمة التي كانت تضيّق أفقه وتغلّ رقبته ، وكان يعرض له كثيراً في المنشآت الحديثة ، وكأنه كان يعنى نفسه حين قال في قصيدة « مشروع ملنر » :

## من يَخْلِع ِ النِّيرَ يَعِشْ بُرهةً في أَثْرِ النَّيرِ وفي نَسدْبهِ

على كل حال يوضّع هذا الاستعراض لقصائد شوقى التى نظمها فى المناسبات أنه أكثر فى هذا الاتجاه ، وإنما جرّه إليه ماقلناه مراراً من تأثير الصحافة والجمهور فى الشاعر المصرى الحديث ، فهويتابع الحوادث والأخبار فى مصر وأوربا ، ويتعوّد أن تهزه كأنه سلك من أسلاك البرق ، وقد أصبح له ذوق الصحافى بأدق معانيه ، فإن لم يجد حادثة أو خبرا يعصف بقرّائة احتال لهم إما بتعرضه لشاعر كبير مثل شكسبير أو زعيم عظيم مثل غاندى ، أو طبيعة فائقة مثل غاب بولونيا والبسفور وكوكصو أو جكسو ولبنان ، وهكذا ما يزال يحاول أن يجد شيئاً من الناس أو غيرهم أو قل خيطاً لينسج حوله شعره .

ولا نشك في أنه كان أجدى على شوقى وعلى الشعر العربى أن يتحول إلى موضوع إنسانى عام ينظم فيه ، فيتغنى غناء خالداً بالأمل والألم والحرية ، أو يصور متاعس وطنه ، أو يصف جمال الطبيعة من حوله ويعيش له . ولو أنه صنع ذلك لاتسع إلهام روحه ووحى عواطفه ، ولو أنه حاول أن ينظم لمصر إلياذة تاريخها القديم ، فأطال نقسه في فرعونية حتى بلغت آلاف الأبيات لكان ذلك أكثر فائدة ، ولأظهر فيه تفوقاً وامتيازاً نادرين ، فقد كان يعرف كيف يحلم بالتاريخ وتاريخ وطنه خاصة ، وإن فرعونياته لا تزال أروع لوحات مضيئة عشرنا أوحصلنا عليها في تاريخ شعرنا الغنائي الحديث .

على أن للمسألة وجهاً آخر ، فإن هذا النوع من الشعر: نوع المناسبات، يُعَدَّ النموَّ الأخير للشعر الغنائى العربى ، إذ المعتاد دائماً فى هذا الشعر أن يُنشظمَ بمناسبة من المناسبات ، وكانت مناسباته فى عصوره القديمة والوسطى

فردية ، تتصل إما بالشاعر أو الممدوح أو من يرتيهم أو يعلم ويعاتبهم أو يهجوهم ويذمهم . أما في العصر الحديث، فقد طرأ ماحوً له من الفرد إلى المجموع ومن الأمير إلى الشعب ومن المخطوطات إلى الصحف ، فتعاون ذلك كله على تغير المناسبة ، واشتبكت بأشياء كثيرة في تكونها ، بعضها اجتماعي وبعضها اقتصادي أو تعليمي أو سياسي أو صناعي ، فاستغل شوقي ذلك كله وتغيى به على قيثارته .

وهذا هومعنى ما نقوله من أن شوقى نمتى هذا النوع من الشعر إلى غايته ، فقد استهدف كل المناسبات الحديثة وصاغ فيها أشعارة ، يريد أن يكون شاعر واقعه وعصره وبيئته ، وكنا نتمنى لوأنه لم يلتفت إلى ذلك كله ، فتغنى بنفسه ، ولم يجعل للخارج كل هذه السيطرة عليه . ولكنا ننسى فشوق كان يحس من أعماقه أنه حلقة فى السلسلة القديمة ، ولم يشعر بالإحساس العام للكون إلا فى القليل النادر ، حقًا عنده حكم وأخلاق وأفكار اجتماعية وآراء فى الحياة فى اللنها ينساب فى ذلك كله انسياب النهر الذى يشعر الإنسان ثه ينبع وينصب فى اللانهاية من حياتنا الإنسانية .

فشعره يَنْحبس كثيراً فى أقفاص ضيقة من حوادث وقتية كان ينبغى أن لا يشغل بها نفسه، لأنه ليس صحفيناً كما تصور ، ولا يقع عليه أى واجب من واجبات صحفى فى عصرنا، إنما هو شاعر من حقه أن يحلق فى أجواء الفن العليا منفصلا عن حدود المكان ، وملقياً عن كاهله حواجز الزمان . وإننا لنأسى هذه الثروة الكبيرة من شاعرية شوقى التى أضاعها فيا بين يديه من مناسبات صيقة ، كما نأسى لهذا الفيض العظيم من نيلنا الذى يتلاشى ويفنى سنويناً فى بحر المتوسط دون أن نفيد منه فوائد محققة .

ومع ذلك فنهر النيل أينشيء في الوادى جنات ورياضاً وبساتين ، على الرغم مما ضبع منه ، وكذلك شوقى يُعدد شعره ، حتى في المناسبات ، واحات جميلة ، لا بزال يبث الحياة والنضرة فيها ، فإذا الشاعر العبقرى قد سواها آيات واثعة غضل شاعريته وما تُسسبغه على هذه المناسبات من معان وما تعتصره من أفكار وما ترسمه من صور ناطقة وخواطر دقيقة ، فليس هناك سدود تستطيع أن تعوقها أو تحول بينها وبين ما تريد .

وربما كان أروع ما يحتال به على توسيع محيط المناسبات أن يُدُخل فيها عنصراً من الوطنية ، ويعمُّ ذلك في كثير من قصائده ، وخاصة ما أنشده بعد الحرب الكبرى من مثل قصيدته في الأزهر وقصائده في بنك مصر وقصيدته في الطيار المصرى صدقى الذي طار في سنة ١٩٣٠ من برلين إلى مصر .

وشوقى لا يبارى فى وطنياته وتغنيه بعواطف أهل بلده ، ولذلك كان يُكثر من الانزلاق إليها فى مناسباته وما يحفز خياله وشعوره من الحوادث والأخبار ، وقد يتسع بالانزلاق فيتحدث عن الشرق كله ، على نحو ما نرى فى قصيدته و الطيارون الفرنسيون ، فقد ذهب ينادى الشرق فيها أن ينتبه من غفلته ويفتح عينيه على مخترعات أوربا، كما ذهب فى قصيدته و آية العصر ، ينادى شباب مصر أن يستيقظوا من نومهم ، ويطلبوا العلم والحجد فى الأرض فإن ضاقت ففى السهاء .

ولم يخص بوطنياته وشعر مناسباته الشباب وحدهم ، بل تعرَّض للشيوخ كما أسلفنا حين حديثنا عن شعره الوطنى ، وأيضاً تعرض للنساء ومشاركتهن فى الحركة الوطنية والإصلاحات الاجباعية ، وكان لسفورهن بعد الحجاب غير قليل من عنايته ، وقصيدته و بين الحجاب والسفور ، من طريف شعره ، وقد تعرَّض فيها للحرية ، وذُل القيد والعبودية ، فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثَّل ذلك في و ملك الكنار ، تمثيلا بديعاً .

ولا تظن أن شوقى نسى العمال فقد خصهم بقصيدة حماسية دعاهم فيها الكد والاكتساب والسعى فى مناكب الأرض وإتقان الصناعات حتى يصبح الوطن سماء الممصانع وغابا ، ولم ينس أن يدعوهم إلى إحسان الاختيار لمن ينوبون عهم فى البرلمان ، وأن يتخذوا لسيرتهم النّحل مثلا وأن يبكروا الرق كالطير مجيئاً وذهاباً . ولا أرانى أبعد إذا قلت إن قصيدته ، مملكة النحل ، إنما رمز بها إلى الأمة الحية العاملة ، وقد صور أروع تصوير بناء

الأمة النشيطة المثابرة التي لا يعرف أحد من أبنائها العطلة والفراغ ، فالملكة مشَمَّرة ، والرعية محسنون مهرة ، وكلها تذهب خيفافاً وتجئ موقرة ، تجتلب الشمع وتؤديه سكَّرة .

ولم يكن شوق يتسننه شعر مناسباته بهذا العنصر الوطنى فحسب ، بلكان يسنده أيضاً بمخترعات العصر ومبتكراته ، وكأنه رأى فى ذلك موضوعاً جديداً لاستغلال شاعريته، وهو موضوع لم يعرفه القدماء، وقد أشرنا فيها مر بنا إلى شعره فى الطيارين والطيارات كها أشرنا إلى ذكره للبخار والكهرباء، وقد تحدث عن الغواصات غير مرة، ومن شعره فيها:

ودبّابة تحت العُباب بمكْمن أمين ترى السارى وليس يراها هى الحوت أوفى الحوت منها مَشابة فلو كان فولاذا لكان أخاها خَوُونٌ إذا غَاصَتْ ، غَلورٌ إذاطَفَت مُلّعّنَة في سَبْحها وسُراها نبيتُ سُفْنَ الأَبرياء من الوغى وتَجني على مَن لا يخوض رَحاها فلو أدركت تابوت موسى لسلّطت عليه زُباناها وحَرَّ جُماها(١) ولو لم تُغيّب فُلك نوح وتحتجب لما أمنت مقلوفها ولَظاها فلا كان بَحْرٌ ضَمّها وحَواها ولَظاها والله كان بَحْرٌ ضَمّها وحَواها وأَنَّ على العلم الذي تدّعونه إذا كان في علم النفوس رَداها

وعلى هذه الشاكلة كان شوقى يستهدف كل جديد وكل حادث فى عصره ، يترك خبراً سياسيًّا أو اجتاعيًّا أو أدبيًّا إلا صاغه شعراً . وبذلك وصل – تسعفه شاعريته – بهذا النوع من شعر المناسبات إلى القمة التى تنتظره ، وكأنه لم يُبتّى لمن بعده من الشعراء إلا أن يسقطوا على السَّفْح وينحجزوا دون الغاية ، بل لعله هو نفسه قد أحسًّ أنه لم يَبتّى لفنه وشعره فى هذا النوع

<sup>(</sup>١) زباني العقرب: قرنها. حماها: جمع حمة: الإبرة التي تلدغ بها.

إلا أن يهبط ، إذ لم تعد فيه بقية لشاعر ، حتى ولا لصاحبه ومنميه إلى أبعد الحدود وأقصى الآفاق ، لذلك ذهب يبحث عن عالم جديد، وكان العالم الذى استهواه واجتذبه إلى أجوائه هو عالم الشعر التمثيلي والغناء .

٤

#### الغناء والمغنون

يرتبط الشعر العربي في عصوره المختلفة بالغناء . فكثير منه غناه المغنون ، وكثير منه ألنَّفَ لينُصْحَبَ بالغناء والموسيقى، وقد أدار أبو الفرج الأصبهاني موسوعته الضخمة في شعراء العرب على الأغاني ، فليس منهم من لم ينُخَنَ في شعره ، إما في حياته أو بعد وفاته . وما زال هذا الغناء ينمو ويتطور ، والشعر ينمو معه أيضاً ويتطور . حتى ظهرت الموشحات والأزجال في الأندلس .

وإذا تعقبنا شوقی فی دیوانه وجدناه مهتماً بالغناء والمغنین، و إنه لیحزن حزناً من أعماقه حین یتوفی نابغ من نابغیهم فی مصر، ولذلك تعددت مراثیه فی المعتازین منهم، فهویرثی عبده الحمولی المتوفی سنة ۱۹۰۲ كما یرثی عبد الحی المتوفی سنة ۱۹۱۲ كما یرثی عبد الحی المتوفی سنة ۱۹۱۲، وحین تقام ذكری لأحدهم یسارع إلی قیثارته لیساهم فی ذكراه علی نحوما نری فی رثائه لسید در ویش وسلامه حجازی. وكل من یقرأ هذه المراثی یلاحظ دقته فی وصف المغنی وغنائه، بل لكأنه كان یعرف الغناء العربی معرفة خبرة ودراسة لأصوله، واسمعه یقول فی عبده الحمولی:

يُخْرِج المالكين من حشمة المُلْ لَيْ ويُنْسَى الوَقُورَ ذكرَ وقاره (بصباً) يُذْكرُ الرياضَ صَبَاهُ و (حِجازٍ) أَرقَ من أسحاره وغناء يُدَار لحْناً فَلَحْناً كحديثِ النديم أو كعُقاره وأنين لو أنه من مشوقٍ عرف السامعون موضعَ ناره

زفرات كأنها بث عَيْسٍ في معانى الهوى وفي أخباره يسمع الليلُ منه في الفجريالي لل فيُصْغى مستمهلا في فراره

وإن في هذا الشعر ما يدل دلالة واضحة على غمرة الحماس التي كانت تشمله حين يستمع إلى عبده الحمولي وأمثاله بمن عاصرهم ، وهذا طبيعي ، فقد خُلق شوقي موسيقيًّا ، له أذن لا تبارَى في سماع الألفاظ وتأليف الألحان الشعرية ، ولو أنه لم يتجه إلى الشعر لكان مغنيًا أو موسيقارًا من الطراز الأول ، فهو بسليقته موسيقي الروح ، ولذلك لا نعجب أن يتعلق بالمغنين لا في مصر فقط بل أيضاً في أوربا ، ولا نشك في أنه كان من هواة الموسيقي الأوربية ، وأنه كان من هواة الموسيقي الأوربية ، وأنه كان يهتز عين سماع و سمفونيات بيتهوفن وأضرابه من رأسه إلى أخص قدمه ، واسمعة يقول في رئاء الشاعر الموسيقي فردى :

يتيه على الماس بعضُ النحاسِ إذا ضمَّ ألحانه الغالية وتحكم في النفس أوتارُه على العود ناطقةً حاكية وتبلغ موضعَ أوطارها وتُفْشِي سريرتها الخافية وكم آيةٍ في الأغاني له هي الشمس لبس لها ثانيه إذا ما تنادي بها العارفون قُل البرق والرَّعْد من غاديه (۱) فخفْتُ الحلِّ على الغانيه (۱) فؤن همسوا بعد جَهْرٍ بها فخفْتُ الحلِّ على الغانيه (۱)

وتركزت عناية شوقى بهذا كله أخيراً فى مغنيه محمد عبدالوهاب الذى نفخ ى روح صوته ، وأطار اسمه فى الآفاق، وقد تعرَّف عليه فى سنة ١٩٢٤ إذ فُدَّمَ له خلال حفلة أقامهامعهد الموسيقى الشرقى فى وكازينو سان استفانو ، يزسكندرية (٢) ، وسمع إليه ، فأعجب بصوته ، ولم يلبث أن استخلصه لنفسه والحقه بركبه .

١١) غادية: سحابة بمطرة. (٢) الغانية: الحسناء. (٣) أبي شوقي ص ١٣٥.

وعلى هذا النحو وجد شوقى المغنى الذى يلزمه فى غدواته وروحاته لا فى مصر وحدها ، بل أيضاً فى رحلاته إلى فرنسا(١) وإلى الشام(٢) فكان يؤلف له أغانيه ، وكان يجلس إلى استاع غنائه بها ، بل كان يتشركه أحياناً فى تأليف ألحانها ، فقد قرأت لمحمد عبد الوهاب فى بعض المجلات الأسبوعية حديثاً عن مولد ألحانه أشاد فيه بشوقى وقدرته على تمييز الأصوات وتذوق الموسيق ، وقال: « إنه لم يكن يبيح لى أن أذيع لحناً قبل أن يراجعنى فيه مراراً » .

ولا نرتاب فى أن شوقى هوالذى لفت عبد الوهاب إلى الإفادة من الموسيقى، الغربية وأنغامها وألحانها وأتاح له أن يصدح بهذا الصوت الباهر، وإنه ليصفه فى رثائه لسيد درويش، فيقول:

إن في ملك فواد بُلبلا لم يُتَع أمناله للخلفاء ناحل كالكرة الصغرى سَرَى صوته في كُرة الأرض الفضاء والحق أن كُلاً أكمل صاحبه ، واستنفد خير ما عنده من موهبة وفن ، فكان شوقي يصنع الأغاني ومحمد عبد الوهاب تحت عينه يصنع الأنغام والألحان، وبذلك تآزر شوقي معه في إخراج هذه الأصوات البديعة التي يترنح العالم العربي كله طرباً حين ترن في أذنه . وبعض هذه الأصوات أو هذه الأغاني كان يختاره من قصائد قديمة له ، مثل الأغنية الذائعة :

مُضْناك جفّاه مَرْقدُهُ وبكاه ورحَّم عُوَّدُهُ<sup>(٣)</sup> وبعضهاكان يصنعها له ، فكان محمد يراه وهو يؤلفها ، وقد أسلفنا طرف**آ** 

من حديثه عن تأليف شوق لأغانيه، وهي أغان تمتلىء بالعذوبة وتفيض بالأنغام الموسيقية ، حتى لكأنها تغنين نفسها من مثل أغنيته :

علَّموه كيف يجفو فجفاً ظالمٌ لا قيتُ منه ما كفَي أنا لو ناديت في ذلَّة مي ذي روحي فخذها ، ما اخْتَفي

<sup>(</sup>١) شوقى لشكيب ص ٤٩. (٢) اثنى عشر عامًا ص٥٣. (٣) عوده:زوّاره.

وطبيعى أن تتكامل الموسيقى الشعرية فى هذه الأغانى ، فقد ألَّفت من أجلها . لم تؤلف للإنشاد ، وإنما ألفت للغناء ، وليجهر محمد عبد الوهاب ببعض ألفاظها ويهمس بالأخرى ، وكأنما شوقى يوسوس إليه فى جرَّس ألفاظه بالنغمة الحلوة التى يريدها منه ، وما يزال يستنده ويحوطه حتى يتألف اللحن الساحر ، ومن بديع هذه الألحان لحن (زحَتْلة) ، وهو يجرى فى شعر شوقى على هذا النمط:

ما يشبه الأَّحلام من ذكراكِ يا جارةً الوادى طربتُ وعادني والذكريات صدى السنين الحاكى مثَّلتُ في الذكرى هواكِ وفي الكَّرَى غنَّاءَ كنتُ حيالها أَلقاكِ ولقد مررت على الرياض بِرَبُوةِ لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهَوَى حنى ترفّق ساعدى فطُواكِ ونأوَّدَت أعطافُ بانِكِ في يدى واحمرً من خفريّهما خَدَّاكِ ودخلتُ في لَيلين : فَرْعِكِ والدُّجَى ولثمتُ كالصبح المنوَّر فاكِ عينيً في لغة الهوى عيناك وتعطلت لغة لكلام وخاطبت جُمِع الزمان فكان يومَ لقالهِ لا أمسٍ من عمر الزمان ولا غَدُّ

وكان شوقى يؤلف مثل هذه الأغنية التى تؤثر بموسيقاها فى كياننا العاطنى تأثيراً قويبًا، ثم يأخذها محمد عبدالوهاب فيضيف إليها إطاراً من أنغامه، وبذلك اتحد الشعر والغناء عند شوقى . وكان كل شيء فيه يعد ه لذلك، إذ كان معجباً بالغناء والمغنين من جهة، وكان شعره نفسه حلاوة موسيقية ساحرة من جهة ثانية ، فتا لف الفنان ، والتى الشاعر بمغنيه ، وأخذ كل منهما يعتصر أدوات فنه، شوقى يعتصر الألفاظ ومحمد عبد الوهاب يعتصر المقامات والسلالم الموسيقية ، وكل منهما يسكب فى روح صاحبه شي ضروب الطرب والفرح .

وما من شك فى أن هذا التآلف أثر فى شعر شوقى لامن حيث تأليفه للأغانى ، بل أيضاً من حيث تأليفه للألفاظ وانتخابها بحيث تحمل كل

ما يريد محمد عبد الوهاب من تموجات واهتزازات صوتية، فكأن كلا منهما كان يؤثر فى صاحبه من حيث يدرى ومن حيث لا يدرى ، وكان يستخرج منه خير ممكناته ومقدراته الموسيقية قاصداً وغير قاصد .

ويظهر أن شوق لم يكن يفكر لأغانيه فى نفسه وفى محمد عبد الوهاب فحسب، بل كان يفكر أيضاً فى الجمهور ، وخاصة أن ألحان محمد عبد الوهاب فى أغانيه كانت تسجَّل فى « أسطوانات » وكان يذيعها فى حفلاته الختلفة . ونشأ عن ذلك أن شوقى لم يكن يقصد فى أغانيه أن يطرب نفسه ومغنيه فحسب، بل أخذ يقصد إلى إطراب الجماهير ، فهو ومحمد عبد الوهاب لا يرسلان الأغنية واللحن فى الفضاء ، بل يرسلانهما إلى آذان الشعب .

وهذه الغاية التى لم يكن من الممكن أن ينزع شوقى نفسه منها أخذت تدفعه في أغانيه إلى أن ينزل من سماء ألفاظه الحزلة التى ينتخبها عادة في قصائده إلى ألفاظ سهلة تدور على كل لسان ، حتى يغنيها الجمهور ، لاطبقاته العليا من المثقفين ، بل طبقاته الدنيا .

ومعنى ذلك أن أغانى شوقى تنفصل عن شعره لا من حيث اتساع التنغيم فيها فحسب ، بل أيضاً من حيث جوهر ألفاظها ، وهذا طبيعى لأن شوقى فى شعره إنما يخاطب الطبقات العليا فى الشعب أى أنه لم ينزل به ولم ينحدر عن المستوى الرفيع للشعر العربى ، بل ظل فيا يمكن أن نسميه جوًّا أرستقراطيًّا . واعرض شعره على الطبقات الدنيا فستراها تعجب به ، ولكن لا تظن أنها تعجب به لأنها تفهمه ، إنما تعجب به كما يعجب من لا يفهمون الموسيقى بها ، وهو إعجاب يقوم على الإحساس بشيء غامض يثير المشاعر ، وإن لم يتبينه القارئ أوالسامع تبيناً دقيقاً .

وإذن فشوقى على الرغم من أنه وجّه شعره للجمهور وحيات السياسية وحوادثه اليومية التى عاش فيها لم يهبط به عن آفاقه العليا فى الصياغة والفن ، بل ظل محلقاً فى أبعد سماء ، لا يدنو ولا يسفُّ . يؤثر فيه الرأى العام وتؤثر فيه الصحف والحياة الاجتماعية والديمقراطية الحديثة ، ولكنه يظل أرستقراطياً .

ولعل فى هذا مايوضحكيف أن شوقى لم يتطور بالشعر العربى تطوراً شعبياً كاملا ، تطور به، ولكن تطوره كان ناقصاً وخاصة فيا يتصل بالصياغة ، إذ لا تزال تستمد من اللغة العربية الفصحى وينابيعها الثرية ومنا جمها الغنية ، أما اللغة الشعبية فهى بعيدة عنها لا تكاد تقترب منها .

وهذا كله إنما ينطبق على شعر شوقى ، أما أغانيه فقد حاول أن يكون قريباً فيها من متناول الجمهور ، حتى يغنّى بها المثقف ويغنى بها السوقة ، وتشيع على ألسنة الشعب كله من موظف وصانع وفلاح . لهذا لم يرتفع فيها إلى مستواه اللغوى فى شعره إلا قليلا ، أما كثرتها فتنحدر إلى الجمهور وطبقاته الدنيا .

وخَطَا شوقى فى هذه الطريق خطوة ثانية كانت أقوى جدًا منخطوته الأولى، فإنه رأى أن يهجر اللغة الفصيحة فى أغانيه كما يهجر نظام الأوزان والقوافى. وشوقى فى هذا الاتجاه من حيث الشكل غير مجدًد، فقد سبقه ابن قنز مان الأندلسي فى القرن السادس للهجرة إلى صُنْع الأزجال الشعبية وكتب ديوانًا رائعًا، وضع لها فيه منهجًا سار الشعراء من بعده فى دروبه.

ومع ذلك فنحن نستقبل هذه الحطوة عند شوقى على أنها ثورة على أصول موسيقاه، فقد ظل حياته ، إلاشطراً صغيراً متأخراً ، ينظم على التقاليد والمصطلحات لموروثة في عالم الشعر العربي وصياغته وأوزانه وقوافيه ، فإذا عدل عن ذلك وانحرف كان كمن ينحرف بالنهر عند مصبة عن طريقه الذي رسم له منذ الزمن الأقدم . حقاً إنه صنع موشحات أوما يشبهها في قصيدتيه: « تحية نمرك و «صقر قريش» ولكن الموشحات لاتختلف في ذوقها العام عن ذوق الشعر عربي فيا عدا أوزانها وقوافيها ، فهي تُصنع في نفس مصانع اللغة الفصحي عربي فيا عدا أوزانها وقوافيها ، فهي تُصنع في نفس مصانع اللغة الفصحي عن ذوق العربية ورسومها في اللغة والألفاظ . وغريب أن يخرج إليه شوق عن ذوق العربية ورسومها في اللغة والألفاظ . وغريب أن يخرج إليه شوق خرجياته ، فيتحول عن طريقته الأرستقراطية القديمة ، بل التي لا يزال يتبع دروبها ومسالكها في شعره ، ولكن لا غرابة ، فقد فهمنا الآن القوة العظيمة ني حوالت مجراه ، فإنه ارتبط بمغن يغنيه شعره ، ولم يكن هذا المغني

يغنى ذلك الشعر لنفسه وشوقى شاعره وحدهما ، بل كان يغنيه الشعب ، وقد أليف الشعب في في الله الشعب في في الله الشعب في في الله أدوار و «مواويل» وأزجال، وإذن فلينزل شوق إليه ، وليتطور بلغة شعره، وليوستِّع هذا التطور ،حتى يكتسب الشعب ويرضى ذوقه هو ومغنيه الذي يصدح بشعره، ويملاً به الفضاء أنغاماً وألحاناً .

ولكن لا تظن أن شرقى حين أهمل اللغة الفصحى في أزجاله قد أهمل الغن والعناية الفنية ، فهو فناً ن بالسليقة ، وكل شيء تمتد إليه قيثارته يتحول إلى موسيقى صافية ، وليس ذلك فحسب ، بل يتحول أيضاً إلى صور طريفة ، فشوقى كما قلنا في غير هذا الموضع أيعنني بموسيقاه وبأخيلته عناية شديدة . واستمع إليه يقول في أغنيته المشهورة « في الليل لما خيلي » واصفاً لمطلع الفجر :

الفجر شأشاً وفاض على سوادِ الخَييلة لمَح كلمح البياض مِن العيونِ الكجيلة والليل سرَحْ في الرياض أَدْهَمْ بغُرَّهُ جميله

فأزجال شوقى كشعره تعتمد على التنغيم والتصوير ، وهل يستطيع أن يتخلى عن خصائصه الفنية أو يتخلص منها ؟ إن كل شاعر تولك معه خصائصه ، ولا يستطيع أن يخلعها عن نفسه . وهذا ما نلاحظه عند شوقى ، فأز جاله فيها حياة وروعة تأتى من التصوير ومن الموسيقى ومن انتخاب الألفاظ نفسها ، فقد كان يعرف دائماً كيف ينتخب كلماته سواء فى شعره أو فى أزجاله ، حتى ليخيل إلى الإنسان كأن اللغتين العربية والعامية المصرية تعرضان أنفسهما أمامه ليختار الكلمة الى خلقت لتوضع فى الموضع الذى يراه .

على كل حال أبدع شوقى فى أزجاله كما أبدع فى شعره العام . وإذا كان هناك ملاحظة ينبغى أن نقولها فهى أنه شغل هذه الأزجال كما شغل أغانيه الفصيحة بالشوق والحنين وبكاء المحبين وشكوى العاشقين، وأضاف إليها حسية واضحة نجدها حتى فى زجله المعروف الحاص بالنيل إذ أبى إلا أن ينحو به نحوًا حسيًا ، واسمعه يقول :

النيل نجاشي جليوه أسمَرُ عجبْ ومرْمَرْ عجبْ اللّونُه دَهَبْ ومرْمَرْ أَرْعُولُهُ في إِيدُهُ يِسبّعُ لسِيدُه حياة بلادنا يا ربّ زِيده قالت : غرامي في فلوكه وساعه نزهه ع المَيَّهُ لَمحْت ع البُعْد حمامَهُ رَايْحه على اللّه وجايّه وقِفْت انادي الفلائكي تعال من فضلك خُذنا رَدِّ الفلائكي بصوتْ ملائكي ردّ الفلائكي بصوتْ ملائكي على الله مرحبتِين دي سِتّنا وانت سِيدُنا ويلا هوب هيلا هوب هيلا هوب هيلا

جَتِ الفلوكه واللّاح ونزلْنا وركِبْنا حمامه بِيضا بفردِ جناح تودّينا وتجيبْنا ودارتِ الأَلحان والراح وسيعنا وشرِبْنا هيلا هوب هيلا

ومن يستمع إلى وصف النيل فى أول هذه الأغنية يذكر قصيدة النيل مشهورة للشاعر ويظن أنه سيغي بأمجاد مصر ومفاخرها ، ولكن شوق لم يبث أن وصف رحلة أو نزهة فى النيل ، دارت فيها الألحان والحمر وحقاً إن شوقى لم يفصح فى هذا الزجل وغيره من أزجاله عن حسية شديدة، فهوليس من ذوق أصحاب الأزجال والمواويل الحُمر ومن الحق بضاً أنه قصد بأزجاله كما قصد بأغانيه الفصيحة إلى الطرب ، ولعل

لترفه دخلا فى هذا الاتجاه ، إذ لم يعرف البؤس فى حياته ، وإنما عرف النعم، حتى لكأنه كان يعيش فى فراديس الجنان .

وكنا نتمى لو أن شوقى أحس صميم الروح الشعبية ، إذن ما حاول هو ولا مغنيه أن يؤثرا فى الشعب ويطلبا رضاه بإثارة طربه فحسب، بل لاتبجها مباشرة إلى التغنى بهمومه وأحزانه وأشجانه، فهذا الشعب الذىكانيئ تحت كابوس الاحتلال الإنجليزى، والذى كان كلما سار فى طريقه ارتطم بصخور اليأس، والذى كان يخوض دياجير الحياة يلتمس ضياء الأمل ونور الرجاء، هذا الشعب كان يجب أن يستشعر شوقى فى أغانيه الفصيحة والعامية بؤسه وشقاءه وآماله وآلامه.

ولعل فى هذا ما يدل على أن شوقى على الرغم من وطنياته وشعره السياسى وأزجاله وشعره العامى لم يستطع أن يصل إلى الغاية المرتقبة من التعبير عن هذا الشعب الحزين وما كان يجره أو يحمله من أثقال غلاظ . وقد يكون فى ذلك ما يغض من عبقرية شوقى ولكنها الحقيقة، فقد عاش غالباً على السطح من حياة هذا الشعب ، فتعلق بوطنياته ، وتعلق بأزجاله ، ولكنه لم ينفذ إلى سرائره و باطنه .

ومع ذلك فشوق هو النهاية أو الحاتمة لشعرنا العربى الذى بدأ منذ الفتح الإسلامى ، فقد استنفد فى شعره كثيراً مما يمكن التعبير عنه من حاضرنا ، حقًا أنه لم يمثل روح الشعب ، ولكن هذا شيء لا يعرفه الشعر العربى القديم كما أسلفنا إنما يعرف المديح والغزل والرثاء وما يتصل بذلك من هجاء أو عتاب ، فلما خلف شوقى عليه وستع طاقة تعبيره إلى كل مناسبة واستغل السياسة وغير السياسة مما صورناه ، ومما وقفنا أمامه مراراً ذاهلين لسحره وجماله .

ولذلك نقول إنه أغلق بكلتا يديه أبواب الشعر الغنائى العربى ، وكان ينبغى أن لا يحاول الشعراء من بعده فتح هذه الأبواب ، وأن يعودوا إلى أنفسهم ، فيفكروا إما فى موضوعات جديدة لشعرهم ، وإما فى أنواع مغايرة للشعر الغنائى كالشعر التمثيلى أو القصصى . ورحم الله أبا العلاء، فقد سمع ابن هانئ الأندلسى ،

خال ما أشبّهه إلا برَحَّى تَطَنَّحن قروناً، وليس يصدق هذا التشبيه على شيء أكثر من صدقه على الشعراء المقلدين لشوقى ، واقرأ فى شعرهم فستجده يخلو من الموسيقى والتصوير الحالم ، وستجده شعراً صحفيًّا ينتظر الحوادث والأخبار والمخترعات ليتغنَّى بها ، وليس فيه روح ولا جهد ولا عناية فنية ممتازة .

ولو أن هؤلاء الشعراء نظروا حولم لرأوا شعبهم فى حاجة إلى من يستشعر روحه ويعبر عن أحزانه كما يعبر عن أفراحه ، ومن المؤكد أن شعرنا لم يستطع أن يصورنا حتى الآن ، وإلا فأين شعرنا الريني الذى يصور حياة القرية مثلا ؟ وأين شعرنا الذى يصور حياة الفلاح أو حياة الصانع أو حياة شخص عيش فى حى فقير كحى بولاق أو الحسينية ؟.

ولعل الغريب أن شوقى نفسه أحس ذلك وعرفه ، فانصرف عن هذا الشعر المناقى الذى كان يردِّده ، واتجه إلى المسرح ، فألَّف له تمثيليات ، لا تزال مناط التقدير والإعجاب

# الخ**صل المابع** المسرحيات

١

### مقومات في المسرحيات

رأينا شوقي ينهى بالشعر الغنائى المألوف عند العرب إلى الغاية التى كانت تتنظره، وقد أخذ يحاول التحليق فى أفق جديد يشبت فيه مهارته وجذقه فى الشعر والفن، وكان هذا الأفق حلهما ذهبياً لكل من تحدثوا عن التجديد فى عصره، ونقصد أفق الممثيل ومسارحه. وما هى إلا أن يرفرف الشاعر فى هذا الأفق وجوه، فإذا هو يؤلف مسرحيات يعجب بها معاصروه، وكان الجوس خالياً إلا من محاولات ضعيفة، وكانت اللغة العامية تبطنى على المسرح المصرى، ولم تكن تمثل عليه مسرحيات حقيقية، إنما كانت تمثل عليه حكايات مضحكة على نحو ماهو معروف عن وكشكش، و و الكسار، عليه حكايات مضحكة على نحو ماهو معروف عن وكشكش، و و الكسار، ومين قبلهما كان الشيخ سلامة حجازى، وكان مسرحه إلى الغناء والتلحين أقرب منه إلى التشخيص والتمثيل.

فلما طلع شوق فى أواخر حياته على الناس بمسرحياته الفصيحة عدَّوا ذلك منه عملا بديعاً، وخاصة أنهم رأوه يتبع إلى حد بعيد سننسَن المسرحيات الأوربية. ومع ذلك فقد صب عليه بعض النقاد جام غضبهم وسخطهم ، لأنهم رأوه لا يتبع هذه السنن اتباعاً دقيقاً .

وقد خكَّف شوقى سبع مسرحيات : ست مآس ، وملهاة واحدة ، وكما أنه فى شعره الغنائى لاحظ الجمهور ، فقد لاحظه أيضاً فى مسرحياته، إذ نرى ثلاث مآس من مآسيه تسترضى العاطفة الوطنية فى المصريين وهى : مصرع كليوباترا، وقمبيز، وعلى بك الكبير ، وثلاثا أخرى تسترضى المواطف العربية

والإسلامية، وهي : مجنون ليلي، وعترة، وأميرة الأندلس . أما الملهاة فتقوم على موضوع مصرى شعبي .

وكلمن يقرأ هذه المسرحيات في غير تحيئز يراها - إذا استثنينا ملهاته - ضعيفة من حيث التمثيل ، لأن شوقى كتبها بروح الشاعر الغنائى . وقد مرت بنا في الفصل الثاني مسوَّدتان لفصل من مجنون ليلى ، ورأينا كيف أن شوقى كان يكتب مناظر الفصل في شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاور بن . وإذا قرَّنا قطع المسودتين إلى الفصل المنشور في المسرحية وجدناها تعداً ل تعديلا كبيراً ، فقد دخل عليها كثير من القطع الجديدة ، ثم و ضعت في الفصل أوضاعاً عالفة للمسوَّدتين .

وفى ذلك دليل قاطع على أن شوقى شُغل ، وخاصة فى مآسيه من مثل عنون ليلى ، بالغناء عن التمثيل، أو قُل إنه تأثر الغناء إلى حد بعيد . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهداً أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها .

والمأساة عنده كما هي في الغرب تعتمد على فصول ، وتقسّم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يُساق في فاتحتها عادة وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثّلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهد الصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تُحكل ، وكل ذلك يعتمد على الحركة كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعاً يكشفون عن أنفسهم بأفعالم وأقوالم وملاحظاتهم وتعليقاتهم . ونُعدَد منذ المنظر الأول في المأساة التعرف على الحادثة الابتدائية التي ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أوبين الحير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غاينها . وكل ذلك ينعقد في خيوط من الحوار والحركة ، وهي خيوط تعرض علينا اللوافع والنزعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطلي المأساة ، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين .

وخلال المناظر والمشاهد وفي أثناء المواقف المختلفة نطبًلع على صفات الأسخاص، وتتدرج أمامنا حوادث المأساة في حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة في الصراع الذي يقومون به ويتقلبون فيه منذ المشهد الأول ، وما نزال نجري معهم في متشا بكات نشأت من هذا الصراع ، وما نزال هذه المتشابكات تنموحتي نصل إلى نقطة التحول، ونتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة. وهذا كله يعني أن شوقي أقبل على المأساة ، وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرستقراطية ، فهي لا تُعني بالحياة الواقعية ، إنما تعني بالملوك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض في الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامي وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع في لغنها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة .

فأ عُجب شوقی بذلك كله ، ونسج فی مآسیه علی منوال هؤلاء الشعراء الفرنسین، وفكر فی أن یشخص حیاة ملوك مصریین، فلمعت فی خیاله قصة أنطونیو و كلیوباترا لشكسبیر ، فذهب یحاول صنعها من جدید ، كما ذهب یخرج ملوكا ونبلاء آخرین إما مصریین أو اتصلوا بالتاریخ المصری أو التاریخ العربی ، فأخرج «علی بك الكبیر» الذی حاول الاستقلال بمصر فی أثناء الحكم العثمانی، كما أخرج «قمبیز» الملك الفارسی الذی فتح مصر ، وأیضاً فإنه أخرج « عنترة » و « مجنون لیلی » و « أمیرة الأندلس » .

وشوقى فى ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية فى القرن السابع عشر، فهو يترك عصره إلى العصور القديمة، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة، وهو يعتد بلغة بليغة، ليس فيها شيء من العبارات اليومية المبتذلة. وليس ذلك كل ما جاءه من المدرسة الكلاسيكية، فقد جاءه منها اعتداده بعاطفة الحب فى كل مآسيه، فهى تتوهج فيها وتشتعل اشتعالا واضحاً، ولعل ذلك ما دفعه إلى أن يخصبها بروايته: « مجنون ليلى » .

على كل حال شوق يتأثر بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية، ومن تأثره الواضح بها أن مآسيه تخلو غالباً من تمثيل الحوادث على المسرح فالحرب بين أنطونيو وأوكتافيوس، وبين قمبيز والمصريين، وبين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب، لا نشاهدها على المسرح ، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين. وهذه سنة كلاسيكية اتبعها شوق .

وتلك هي نقط الاتصال بين مآسيه وبين المدرسة الكلاسيكية ، ونراه بعد ذلك يستقل عنها استقلال من اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها ، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع ، وما كان يتقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها في يوم وليلة وفي مكان واحد ، وتدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذه الأسس كانت تؤلف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها في صنع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم يتنبله له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى جاء الرومانتيكيون ، وفي طن الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بها ، فانفكتُواعن وحدتى الزمان والمكان ، كما انفكوا أحياناً عن وحدة الموضوع .

وجارى شوقى الرومانتيكيين فى ذلك كما جاراهم وجارى من جاء بعدهم ، بل جارى شكسبير أيضاً فى إدخال عناصر فكاهية فى مآسيه ، وهى عناصر لا نجدها بتاتاً فى المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفوهم ، وسار شوقى على هذه السنة فى مآسيه ، فأجرى فيها تياراً فكاهيا ، وإن كان غير حاد ، وإذ تقطع أحياناً ، فقد عمد إليه فى غير مبالغة .

على أننا نلاحظ أن فكاهته فى الغالب لفظية ، وهى فى الحقيقة موضوعة بحيث تُرْضى الذوق المصرى الذى يميل إلى هذا اللون من الفكاهة . أما ما نجده عند شكسبير من تهكم لاذع ومن سخرية تتخلَّل المواقف التى يتعرض لها الشخوص ، فقلما نجده عند شوقى لاختلاف الأذواق واختلاف الأمزجة .

وشوقى لا ينفك عن المدرسة الكلاسيكية الفرنسية فى الفكاهة ووحلق الزمان والمكان فحسب، بل ينفك عنها أيضاً فى وحدة الموضوع إذ قد يكاخل بين قصتين فى مأساة واحدة ، وهو تداخل قلما نفقد فيهالالتحام بين أجزاء المسرحية، بلقد يساعدعلى هذا الالتحام على نحو ما نرى فى مصرع «كليوباترا» إذ داخل بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحابى وبين حب أنطونيو وكليوباترا نفسها ، وكما نرى فى مسرحية «على بك الكبير» إذ داخل بين صراع على بك وعمد بك أبى الذهب وبين صراع آمال زوجة على بك ومراد عاشقها وأخيها فى الوقت نفسه ، وهو لا يدرى أنها أخته .

وشوقى فى هذا إنما ينسج على منوال المدرسة الرومانتيكية التى تبيح ذلك ما دامت القصة الثانية لا تفسد التحام الحوادث فى القصة الأساسية، ولا تصيبها بشىء من الاضطراب . ويك فخل فى هذه النزعة الرومانتيكية عند شوقى أننا نجده مثل أصحابها لا يُحسن رسم الشخصيات المسرحية ولا تصوير ملامحها تصويراً دقيقاً، لأنهم ذاتيون فى تمثيلياتهم، فلا يستطيعون أن يكونوا موضوعيين أو شعراء ممثلين ، إذ تطغى الذاتية على الموضوعية . وطبيعى أن لا يكون عندهم تحليل نفسى ، لأنهم لا يحللون، وإنما يغنتون العواطف فى غلو ومبالغة ، وهكذا كان شوقى فى مسرحياته .

ولعل القارئ يَعْجبُ الآن من أن شوقى لايستغل مقدرته الغيرية في تمثيلياته، فقد قلنا في الفصول السابقة مراراً إنه كان شاعراً غيريبًا في شعره الغنائي، وإنه أداره على التعبير عن مشاعر غيره إلى حد بعيد ، فما باله لا يستغل هذه المقدرة في مسرحياته ؟ وأكبر الظن أن إعجابه بالنموذج الرومانتيكي في التمثيل طغي على استعداده . وأيضاً جرَرَّتُه إلى ذلك لغة شعرنا ورواسبه الغنائية الذاتية ، فلم يستطع التخلص منها حين عمد إلى التمثيل .

على كل حال نحن لانرتاب فى أن من يقيم مآسيه على هذه الأسس الغربية المختلفة منتخباً تارة من المدرسة الكلاسيكية أو من شكسبير، وتارة من المدرسة الرومانتيكية لا يصح أن يوصَف بأنه لم يدرس الشعر التمثيلي .

فشوقى درس، على ما يظهر من عمله، المسرح الأوربيَّ، واختار لنفسه منه أصولا وقواعد . وهذا منحقه فهو فنان شاعر ، له الحق فى أن يتخذ مآسيه على النحو الذى يريده، ما دام قارئه يجد متعة ولذة فى عمله ، وما دام يقبيده به ويجذبه إليه طوال قراءته أو سماعه .

وقد خالف بعض الحقائق التاريخية في غير مسرحية عامداً، كما خالف بعض العادات العربية في « مجنون ليلي » و«عنترة » وذكر المخالفة الأولى مفاخراً في التعليقات التي ذينًل بها مصرع كليوباترا . وإنما فاخر بذلك لأنه أراد به أن يمتلك عواطف الجمهور المصرى، فقد صاغ كليوباترا صياغة يأباها التاريخ ، صاغها لا مستهترة أو قل بغينًا ترتمى عند أقدام قواد الرومان، بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية ، وكأنها تريد أن تظفر بروماعن طريق المكر والحداع ، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس .

وشوقى فى ذلك يخرج على ذوق كثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات فى الغرب ، فإنهم حين يستمدون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره بسبب نزعات وطنية أو قومية ، وإنما يحافظون عليه ، أو على الأقل يحافظون على روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرون فيه ، فيعرضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية ، وإنما حسب حقائقهم التاريخية ، فهم أشخاص منفصلون عنهم ، لهم استقلالهم ، ولهم حرياتهم ، ولهم بحالهم الحقيق الذي يجرون فيه ويسسبحون ، وهم يصور ونهم كماهم فى ذاتهم ، على نحو ما صور شكسبير هنرى الخامس والثامن .

ومعنى ذلك أن شوق لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين ، ولا شك فى أنه من حيث التاريخ الحالص غير محق، ولكن هذا لا يقتضى أن فنه قاصر قصوراً مطلقاً لهذا النقص التاريخي ، فالفن شيء والتاريخ شيء آخر ، ولكى يكون حكمنا عليه سليا من حيث الفن ينبغى أن نقيسه بمقاييس فنية خالصة . ويحتم ذلك أنه خالف التاريخ قاصداً لغايات قومية ، فكأنه يضع الوطنية أو القومية قبل هذا الأساس الأوربي الذي نشير إليه ، أساس الحياد في

المسرحيات التاريخية وأحداثها ووقائعها . ولا ريب فى أن هذا كله من حقه ، بل نحن نؤمن بأن من حقالشاعر الممثّل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً مادام هذا التفسير لايصطدم بحقائقه الكبرى ، وما دام لا يخرج به عن إمكانيات الوقائع التاريخية .

وخالف شوقى فى «مجنون ليلى» و «عنرة» بعض العادات العربية كأن نراه يفتتح الرواية الأولى بمشهد، تقدم فيه ليلى إلى أتسرابها ابن ذريح الشاعر الحجازى، وليست هذه السننة عربية قديمة، إنما هي من سنن حياتنا الحديثة . وبجانب هذه السنة سنن أخرى اختلطت على شوقى لبعد البيئة . ونقول هنا أيضاً إن هذه السنة وأمثالها تُقبل منه ما دامت ليست سنناً فاضحة .

على أن هذا النقص في تمثيل العادات العربية لم يأته شوق قاصداً ، إنما الذي أتاه قاصداً هو المخالفة التاريخية إرضاء الشعور الوطنى. ولم يحاول أن يرضى المصريين بهذه المخالفة وحدها، بل أرضاهم أو قُل أرضى الذوق العربى بإحداث تيار أخلاق يجرى في جميع مسرحياته، فكليوبا تراعلى ما نعرف من تنقلها بين قواد الرومان، متدينة ، تصلي لربيها، ولم يحاول شوق أن يصور رغباتها وشهواتها الحسية ، بل أحاطها بهالة من النب والوقار وقدابي أن يسميت ليلي بعد قرانها إلا وهي عدراء ، وأشاد بعفاف « آمال »، ونصر عاطفة الزوجية فيها على عاطفة الحب ، كما يلاحظ ذلك من يقرأ ماساة «على بك الكبير » .

وهكذا يَجْرى في مسرحياته تيارٌ أخلاق مهم تننصرُ فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة منوفاء ومروءة وكرم ، وكأنه يريد أن يقوَّى في نفوس الحمهور العناصرَ التي ترغب في عمل الخير . ولاريب فيأن هذا المنزع يُحْمدَ لشوق ، لأنه أرضى به جمهوره من جهة ، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوَّى خلقه من جهة ثانية . وهو لا يسرف في ذلك حتى لا تخرج المسرحية إلى شكل وعظ تملّه النفس ، وإنما يأتى به في ثنايا الحوار .

ونحن نعرف أن هناك نظرية تنادىبأن الشاعر ينبغى أن لا يُعنى بالأخلاق، فالشعر شيء والأخلاق شيء آخر، ولكن هذه النظرية لها خصومها كما أن لها

أنصارها. ومن يفكرون في فائدة الشعوب وفي رقيبًها الحضارى يخاصمون هذه النظرية ، لأنها تجر الشعوب إلى السقوط على نحو ما جر ت فرنسا في تاريخها الحديث . ونفس شكسبير وغيره من كبار المسرحيين وخاصة الكلاسيكيين كانوا أخلاقيين، يد عون في ثنايا مسرحياتهم إلى الأخلاق الكريمة، ويتجرون على ألسنة أشخاصها الحكمة والموعظة الحسنة . أما الا تجاهات إلى الحرية الحلقية المطلقة فهي جديدة، جد ت في القرن الماضي وهذا القرن، وجد تنها تدل على أنها ليست قانوناً قديماً للفن والشعر، فن حق الشاعر أن يخرج عليها، بل لعل ذلك واجبه، فهو لا يعيش منعزلا عن الحياة ومسئولياتها الحلقية .

لذلك كان شوقى موفقاً جد التوفيق فى جريان هذا التيار الحلتى بمسرحياته، وبشّه على لسان شخوصه وأقوالم . وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، إذ كان مشغولا به من قديم ، وكان يذيعه فى قصائده على نحو ما أسلفنا ، وهيئيت له الآن الفرصة ليواجه به الجمهور ، وليذيعه فى صور مجسّمة تجسيماً قويبًا ، ومنهنا كان تأثيره أقوى وأوضح فى التغذية الحلقية ، بسبب ما يسود جو المسرح من انفعال النظارة واستغراقهم فى عواطف الشخوص وآلامهم .

وهذا التيار الأخلاق في مآسى شوقى كان يقابله تيار آخر من القطع العنائية والمواقف الملحنة، وهو تيار أراد به على مايظهر، إرضاء الجمهور الذي تعود أن يستمع في المسرح المصرى إلى قطع ملحنة على نحو ماهو معروف عن مسرح الشيخ سلامه حجازى. ولعل شوقى كان يريد أن يثبت ظفره ونجاحه لا في الفن التمثيلي فحسب ، بل في فن العناء والتلحين أيضاً ، وربما كان نجاحه في أغانيه التي سبقت تمثيلياته أحد الحوافز على أن يتجه هذا الاتجاه في مسرحياته. وحقاً كان يوجد في المسرحية اليونانية الحوار والعناء ، ولكن العناء كان ينفصل، إذ كان يلقيه و الكورس ، في الاستراحات بين الفصول ، وهو جوقة كانت تتحدث معقبة على فصول المسرحية وتتعنب وترقص . وسار الرومان على منهج اليونان ، فكان الكورس يتخلل بعنائه ورقصه المسرحية الرومانية ، ولكن اليونان ، فكان الكورس يتخلل بعنائه ورقصه المسرحية الرومانية ، ولكن

لا نمضى إلى العصر الحديث حتى نجد الشعراء والممثلين وخاصة فى فرنسا يلاحظون الفرق بين التمثيل والغناء، فيتُخرَّر جون الغناء من المسرح التمثيلي، ويتقنصرون هذا المسرح على الحوار، وأحسروا أنه لا يمكن الاستغناء عن الغناء التمثيلي، فخصوه وبالأو پرا، حيث نجد القصة تعتمد على الغناء مع الموسيقي ، ولا تكون القصة هي الهدف ، بل تكون وسيلة لا غاية ، فالغاية أن يستمع الناس إلى الغناء والموسيتي وأن يشاهدوا في أثناء ذلك ضرباً من الحركات وصوراً من المناظر والأشخاص والملابس.

وإذن فأور باالحديثة وُجِد فيها مسرحية مستقلة عن الغناء والموسيقي استقلالا تاميًا ، فهي حوار خالص بين المثلين ، ووُجد فيها بجانب ذلك تمثيل غنائى و في الأو برا ، وتطورًا منفصلا . و الأو برا ، وتطورًا منفصلا . وكأ تمارأى شوقى ذلك ، ورأى أنه من غير الممكن أن يمثّل على مسرحنا شيء من التمثيل الغنائى ، لسبب بسيط ، وهو أنه ليس عندنا « أو برا » ولا موسيقى حديثة قوية تستطيع أن تحمل هذا الفن إلى الجمهور العربى .

حينئذ وجدنا شوقى يعمد إلى هذا المزج بين التمثيل الحالص والغناء ، فسرحياته تكثر فيها المواقف التي يُقطع فيها الحوار، حتى تُعطّى الفرصة للموسيق والتلحين . وكل ما يمكن به الدفاع عن شوقى أنه أراد إلى إرضاء الجمهور الذي تعود على أن يتخلل ما يشاهده على المسارح من قصص صور من التلحين والغناء . وأيضاً فإنه لم يكن يأتي بهذه المواقف الغنائية في المسرحية شاذة أو خارجة عن الحوار ، بل كان يحاول أن يُد خلها فيه ، وكان يحتال على ذلك بحيل كثيرة .

ومهما أطلنا الدفاع عن شوقى فى هذا الجانب من مسرحياته فلن يعفيه ذلك من أنه قَصَّرَ، إذ كان من الواجب أن يتابع التطور الحديث للمسرحية وإن يجعلها تمثيلا خالصاً وأن لا يشوبها بأى شائبة من التمثيل الغنائى ، فقد جنت اتجاهاته فى هذا الصدد على حواره ، وأصابته بغير قليل من التراخى بالفتور .

وهذا الجانب هو أخشى ما يخشاه المسرحيون المحدثون، فإن الفتور والتراخى حين يصيبان الحوار، ينتهيان بتصميم المسرحية كلها إلى شيء من التفكك، فالحركة لا تتوالى مندفعة مسرعة، بل تقف أحياناً، وتجمد أحياناً، حتى يفرغ أصحاب الغناء والموسيق من غنائهم ومن موسيقاهم.

ومن المعروف أن المسرحية قصة محدودة فى الوقت الذى تشغله ، إذ قلما يزيد وقت تمثيلها عن ساعتين ، ثم هى تجرى فى شكل متوتر سريع ، حتى تجذب انتباه النظارة ، وحتى يستغرقوا فيها وفى شخوصها وأفعالهم وأقوالهم . ولذلك كان كل عائق يحول بين التوتر والسرعة يمُعكد عيباً فى المسرحية مهما أريد به من تسلية النظارة ، بل هذه التسلية نفسها تمُعكد رغبة شاذة من الشاعر ، فهو ليس بصدد تسلية خارجة عن حوار مسرحيته ، وإنما هو بصدد تمثيل قطعة من الحياة .

وهى قطعة محدودة فى المسافة الزمنية التى تشغلها ، ومحدودة فى نفس الموضوع والحوادث والوقائع التى تجرى فيها ، إذ يختار الشاعر حقبة خطيرة للبطل كأنه يمشى فيها على حافة هوة ، والأحداث تجرى به مسرعة إما إلى إنقاذه و إما إلى ترديه فى الهوة . ومن هنا كان الشاعر يختار أهم مواقفه و يوجز فى أثناء ذلك فى أقواله وأشعاره لا على لسان البطل وحده بل على لسان الشخوص عامة .

وهذا هو العيب الثانى فى مسرحيات شوقى ، إذ نراه يُطيل فى جزئيات الحوار ، فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز ، بل يطنب كثيراً ، وكأنه لم يمنس ماضيه الغنائى ، فهو يسترسل على لسان بعض الشخوص استرسالا ، لايشك أسامعه فى أنه إنما يستمع فى أثنائه إلى قصيدة لا إلى جزئية فى حوار تمثيلى .

ومعروف أن المسرحية ينبغى أن تخلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلا عن كل بيت شعاعًا يكشف الشخص ويكشف صفاته، وشوقى ليس بصدد خُلق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخوص وإسباغ ميزاتها وصفاتها عليها، بحيث تُصْبح خالدة في نفوس الناس.

والشخوص لا تنال الحلود بالشعر الكثير يُنجريه الشاعر على لسانها في

الحوار، بل قد يُجرى على الساما شعراً قليلا، ومع ذلك يميزها و يمدها بالحياة، لأنه جسّمها في أذهاننا وتحت أعيننا تجسيا تاميًّا بكل صفاتها وشاراتها . ولكن شوق كانت لا تزال تسيطر عليه القصيدة الغنائية حيث تعود أن يَجرى مع التعبير عن العواطف إلى آماد طويلة، فلما حاول التمثيل الخالص لم يستطع أن يخلص من هذه السيطرة ، وخاصة في المواقف العاطفية من حب وموت ومديح وهجاء وحماسة .

وكل ذلك يُدخل على مجرى الأحداث في مسرحياته غير قليل من الاضطراب فالحركة لا تنطلق انطلاق السيل المندفع ، بل تبطئ بطئاً يقل ويكثر حسب المواقف العاطفية . وليس معنى ذلك أن الحركة بطيئة دائماً ، ولكن معناه أنها في أحوال كثيرة يصيبهاغير قليل من البطء، وخاصة أنشوق يبعنني بشعره التمثيلي على نحو ما يعنى بشعره الغنائي لا من حيث الامتداد العاطني ، بل أيضاً من حيث امتداد الأسلوب للعناية البلاغية فيه .

وليس هذا كل ما أصاب مسرحيات شوقى من شعره الغنائى ، فقد أجرى شعره التمثيلى على أسس الشعر الغنائى المعروفة من أوزان وقوف ، وبذلك وحلّ بين التمثيل والغناء في الصورة الموسيقية، ولم يفرّق بينهما ولا أقام حواجز وسدوداً. وكان الحوار التمثيلي في المسرحية اليونانية يجرى في أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء الذي يلحنّه «الكورس»، فللحوار أوزانه وللغناء أوزانه ، أما عند شوقى فلا فارق بين القطعة المعدّة للتلحين وبين بقية القطع في الحوار سواء في الأوزان أم في القوافي .

ومعروف أن الشعر الغربى الحديث لا يهتم بالقوافى ، وقد ألنّف شكسبير مسرحياته من شعر مُرْسل . فكان من الطبيعى أن بفكّر شوقى فى ذلك وأن يُنْعم النظر فيه ، لعله يخترع وزناً للشعر التمثيلى الذى أدخله إلى العربية ، أو لعله يفكّه من عقال القافية ، فيدعه مرسلا مطلقاً من القوافى ، ولكنه لم يفكر فى ذلك ، أو لعله فكر فيه ، ووجد من الحير أن يستمر فى التمثيل بالصورة المحسيقية للشعر الغنائى ، وهى الصورة التى أليضها الجمهور للشعر العربى .

وشوق حين اختار أن يستمر في تمثيله مع الصياغة الموسيقية للشعر الغنائي لم ينتخب وزناً أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية الغنائية ، بل رأى أن يتنقل بينها جميعاً في مسرحيته ، فبينا يبدأ بالرمل مثلانراه يتحول عنه إلى الكامل ثم إلى الوافر ، فإلى السريع أو إلى الرجز أو الطويل أو البسيط أو المتقارب أو المتدارك في غير نسق ولا نظام ، بل كما يحلوله بدون قيد ولا شرط .

وكأنه رأى أن أوزان الشعر الغنائى العربى جميعاً صالحة لتمثيله ، ولكل مواقفه ، فهو يتنقل بينها حراً ، ينظم من هذا البحر على لسان هذا الشخص ، ثم يدعه على لسان الآخر ، بل قد يُجْرىعلى لسان شخص شعراً أو أبياتاً من وزن خاص ، ثم يتراءى له أن يغير الوزن ، فيغيره ، كأنه أراد أن يعبل به عن حالة نفسية جديدة . وكل ذلك يجعل المسرحية عند شوقى تبدوكأنها مجمع للحور مختلفة أوكأنها مزيج من الألحان الشعرية المتنوعة .

ونفس هذا يلاحظُ في قوافي المسرحية ، فهو يتنقلَ في القوافي كما يتنقل في الأوزان والبحور ، حسما يتراءى له . ومن الصعب حقًا أن نطالبه بقافية واحدة في المسرحية كلها ، فإن ذلك معناه إحداث مشقة شديدة في الممثيل على الشاعر . وإذا كان شكسبير تحليل من القافية ، فأولى لشوق أن لا يتمسلك بقافية بعينها .

على أن هذا الجانب عند شوقى قد عرَّضَه للحملة شديدة عليه من النقاد على نحو ما يرى القارئ فى نقد العقاد لقمبيز ، وحتى ليقول طه حسين هذه العبارة المُجملة: « أما عن التمثيل فقد غنتًى شوقى فأطرب وأثر ، ولكنه لم يُحمَّل ، لأن التمثيل لا يُرْتجل أرتجالا ، ولا يه جمَ عليه ، وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة ... فكان تمثيله صوراً تنقصها الروح ، وإن حبَّبها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء (١) » .

ولا ريب في أن طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوقى عَنَى ، ولم عِشْل ، وكان أولى له أن يقول إنه عَنَى ومشَّل وقد طلب إليه مراراً ليجيد فن الممثيل

<sup>(</sup>١) حافظ وشوقي ص ٢٢١.

أن يطلع اطلاعاً منظماً على كتابات الإغريق وتمثيلياتهم وتمثيل المحدثين أيضاً (١٠١]. وشوقى لا يعيش في العصر الكلاسيكي الذي كان يقد من النماذج اليونانية، وإن من حقه أن يخالف هذه النماذج في قواعدها ، ومن قبله خالفتها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرهما . ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد الثابتة ، وإذن فلا حرج على شوقى الشاعر العربي الشرقى أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوروبيين المحدثين أيضاً ، لسبب بسيط ، المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوروبيين المحدثين أيضاً ، لسبب بسيط ، وهو أنها ليست من وضع أذواقنا وإنما هي من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا في ثقافهم وتاريخهم .

وقد لاحظ طه حسين نفسه أن شوق منشىء الشعر التمثيلي في الأدب العربي<sup>(۲)</sup>. ومن حق هذا المنشىء أن لا منفرط في السخط عليه. قد تكون عنده بعض عيوب، ولكن ينبغى أن لاينتهي بنا ذلك إلى أن نقول كما قال طه حسين إنه غنى ولم يمثّل، بل نقول إنه مثّل وغنى، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للغناء، ولم يعطها عن غير قصد، بيل أعطاها قاصدًا عامدًا، حتى يرضى ذوق جهوره وينال استحسانه.

4

#### مآس مصرية

نظم شوقی ثلاث مآس مصریة ، هی: مصرع کلیوباترا، وقمبیز، وعلی بك الكبیر. وهی موزَّعة علی تاریخ مصر فی قدیمه ووسیطه . أما مصرع کلیوباترا فتدور حوادثها فی أواخر آیام البطالسة حین استولت رومة علی دولتهم . وأما قمبیز فترجع حوادثها إلی عصر أعمق هو القرن السادس قبل المیلاد حین

<sup>(</sup>١) ِ حافظ وشوق ص ٢٠٢ . ﴿ (٢) حافظ وشوق ص ٢٢٤

غزا قمبيز مصر وضَمَها إلى ممتلكاته، وأما على بك الكبير فتتأخر حوادثها إلى العصر العثماني في القرن الثامن عشر.

#### مصرع كليوباترا

ومصرع كليوباترا هى أولى مسرحيات شوقى ، وقد حاول بها أن يعارض شكسبير فى مسرحيته المشهورة (أنطونى وكليوباترا) وكأنه أراد أن يثبت لنقاده ومعاصريه تفوقه لا فى الشعر الغنائى فحسب ، بل فى الشعر التمثيلى أيضاً مقارَناً إلى عَلَمَ كبير من أعلامه، وقمة شاهقه العلوِّ من قيمَمه .

والمأساة موزَّعة على أربعة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر في مكتبة قصر كليوباترا حيث نجد ثلاثة من الموظفين فيها ، وهم حابى وديون وليسياس يعلقون على أناشيد النصر المزيَّف التي يكد بها الشعب حناجره ، إذا وحي إليه من أوجى كذباً أن أسطول مصر متضافراً مع أسطول أنطونيوهز مأسطول أكتافيوس بالقرب من الإسكندرية . والحقيقة أن أسطول مصر فرَّ بإشارة كليوباترا من المعركة ، وغلب أنطونيو على أمره . ويعلَّق هؤلاء الموظفون الثلاثة بما يُنبئنا بحقيقة الموقعة وبحب أنطونيو وكليوباترا . وتفاجهم إحدى وصيفاتها وتسمى هيلانة ، وكان يعشقها حلى ، وتخبرهم أن مولاتها مسترور المكتبة ، ويسارعون بإخبار أمينها زينون . وتقبل كليوباترا مع وصيفتها هيلانة وشرميون، وتسمع هتافات الشعب المصرى بالنصر ، فيتولاها ذعر شديد ، لأن الحقيقة لا بد أن تنكشف ، وتسأل: من أذاع هذا الكذب الصراح ؟ فتبادرها شرميون بأنها أذاعته حين كثرت الأقاويل والظنون ، وتعتذر لما ، فتقبل عذرها ، ثم تأخذ في بيان موقفها ، ولاذا انصرفت بأسطولها عن أنطونيو وحده ، بل تعشق وطنها أيضاً عشقاً يفوق عشقه .

وتتحرَّك المشاهد وتتعاقب الشخوص، وكل يمدُّ خيطاً في تصميم المأساة وفي التمهيد لصراعها ، وما نلبث أن نلتني في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول بأنطونيو بين يدى كليوباترا ، وقد ظفر فى موقعة برية على أبواب الإسكندرية بأكتافيوس . وتحتفل كليوباترا بهذا النصر احتفالا باهراً، وفى أثناء الإعداد لهذا الاحتفال تند على لسانها كلات تحرّرح قواد الرومان المشايعين لأنطونيو، فيثو رون لكرامتهم .

وعلى هذا النحو يكشف شوقى لنا في الفصل الأول من مصرع كليوباترا عن العلاقات بين الأشخاص، ويمهد تمهيداً طبيعيًّا للصراع، فكليوباترا موزعة بين حبها لوطنها وحبها لأنطونيو ، وهي تستثير قواد الرومان الموالين لعشيقها ، وعشيقُها موزَّع بين حبه لها وواجبه الحربي . وتمتدفى أثناء ذلك قصة خفيفة لحب لم يتعقُّد ، وهو حب حالي لهيلانة . ومن الوجهة المسرحية يبشِّر هذا الفصل بنجاح الشاعر ، فقد استطاع أن يعرض علينا فيه شخوص مسرحيته، ووصَفَهم فى أثناء الحوار وصفاً يميِّزهم ويوضحهم، بدون أن يفتعل ذلك أو يحتال فيه، فكل في مكانه، وكل نستطيع تمييزه والتعرف عليه ، وقد بدأت نقطة الصراع . وننتقل إلى الفصل الثاني حيث نشاهد احتفال كليوباترا بنصر أنطونيو ، وهو احتفال ، يتحول فيه قصرها إلى مقصف ساهرحُشدت فيه كل فنون القلصف واللهو من غناء ورقص وخمر . وفي مشهد نرى عرَّافاً يقرأ الكفَّ ، وفي مشهد ثان ساقياً يسقى الحمر ، وفي مشهد ثالث مغنياً ينشد في الحمر أو في الحب . وتتوالى هذه المشاهد وما يشبهها ، وتزداد على لسان كليوباترا الكلمات التي تبجرح الشعور الوطئي لقواد الرومان . ويتبعها أنطونيو في عبثها وفي مجونها ، حتى لتدعوه إلى التبرُّقُ من رومة، فيتُلبَّيها غير عاص لها أمراً. ويشتد سخط قواد الرومان على أنطونيو، ويمَخْرجون من الحفل وقد صمموا على أن

وبذلك تنمو الحركة فى المسرحية وتتعقد ، وهو تعقد طبيعى نشأعما رأيناه فى الفصل الأول من مهاجمة كليوباترا للرومانيين ، فهو تعقد مسببً ، وتنهض به الحوادث فى المسرحية نهوضاً منطقيبًا ، ليس فيه مفاجأة ولا انقطاع . ويُبشرز شوقى ذلك إبرازاً واضحاً لا عن طريق غضب الرومانيين وعزمهم على

ينضمُّوا لأوكتافيوس، ويتركوا أنطونيو لعاشقته .

الانسحاب من جيش أنطونيوو الانضهام إلى أوكتافيوس، بل أيضاً عن طريق لسَهُ و أنطونيو نفسه طوال الليل لهواً ينسى فيه الحرب وواجبه الحربي وأنه مقبل في اليوم التالى على معركة جديدة ، فإما النصر ، وإما الهزيمة الساحقة التي تدمّر مجده وتدمر عشقه .

وشوقى موفقًى في ذلك كله من حيث تدرج الحركة وتطور التصميم في المسرحية . وننتقل إلى الفصل الثالث لنشهد نقطة التحول، فقد هُنُرم أنطونيو أمام أوكتافيوس، وانصرف عنه قواد الرومان، كما انصرف عنه الجيش المصري. ويعرضه علينا شوقى خارج معبد فى الإسكندرية حيث أنوبيس الكاهن وأفاعيه . ونراه يتحدث مع تابعه أوروس عن هزيمته متحسرًا نادماً على سيرته. ويفاجُّهما في أثناء حوارهما طبيب روماني يريد أن يؤذي شعور أنطونيو ، ولم يكن مخلصاً له، فيخبره أن كليو باترا انتحرت وهوخبر دَسَّه عليه كذباً، فيصمم على أن يتخلص مثلها من الحياة ، ويدعو تابعه أن يقتله ، فيبادر إلى قتل نفسه بخنجره ، ويسرع أنطونيو فيطعن نفسه بسيفه، ويخرُّ على الأرض صريعاً . وينتقل المشهد إلى داخل المعبد ، حيث يدخل أنوبيس إلى حجرة يناجي فيها أفاعيه . وتزوره كليوباترا تريد أن تستشيره فيما نزل بها من هزيمة أنطونيو وأن تستغفر ربَّتَهَا إيزيس بالصلاة في محرابها، وترى أفاعي أنوبيس، فتسأله عنها وعما تمجُّه في أفواهها من السم ، وكيف تقتل الناس ، وهل يشعرون بالمنون ؟ وهل يُصان الجال؟ وهل يُطفأ اللون؟ وهل يُسْطيلُ الموت سحر الجفون؟ وكيف يعض "الناب؟. وما شبح الموت؟. ويجيبها الكاهن إجابات تحبِّب إليها أن تموت عن طريقها حين تدلم الخطوب وتظلم الأمور ، فتوصيه أن يأتيها بها ، حين يصبح تاج مصر في خطر . ويدخل جنود يحملون جثة أنطونيو والدم يسيل من جرحه ، ولا تزال فيه بقية حياة . ويلتقي العاشقان ، ويموت بين يديها ،وتندبه ندباً حارًا، وفي أثناء ذلك يصل أوكتافيوس ويَسَرْثَي غريمه ومـَنْ كان تحت القنا ظلُّه .

وننتقل في الفصل الرابع إلى خاتمة الصراع، فقدانتحر أنطونيو، ولا نزال في شك

وحيرة من مصير كليوباترا ، فهل سترضى أن تذهب مع أوكتافيوس كما يريد أسيرة إلى روما ، أو تهرب ، أو تنتجر عن طريق الأفاعى ? . وتتحرك مشاهد الفصل الأول ونجد وحابى ويحمل إليها أفعى فى سلّة ، فتُسسَر تُجيئه ، وتصمم على الانتحار ، وتدعو أكتافيوس لزيارتها مساء ، حتى يرى كيف أفلت منه كما أفلت أنطونيو من قبلها . ويغنيها مغن نشيد الموت ، وتقص حياتها ، وتدافع عن نفسها ، وتتناول الأفعى وتمهد لها فى صدرها بين السّحر والنّحر ، فتلدغها لدغة الموت ، وتحتذى على مثالها شرميون وهيلانة . ويدخل أنوبيس وحابى ، فيريان الثلاث وقد فارقن الحياة ، فيفزع حابى لموت عشيقته هيلانة فزعاً شديداً ، فيناوله الكاهن بلسها يعيد لها الحياة ، وتذهب مع عشيقها إلى وطيبة وحيث يمضيان حياة حب رغدة هنيئة . ويزور أوكتافيوس كليوباترا فيجدها قد هزئت به وبأمانيه فى رغدة هنيئة . ويزور أوكتافيوس كليوباترا فيجدها قد هزئت به وبأمانيه فى أسرها وعرضها فى ميادين روما وعلى شيوخها . ويخرج أكتافيوس ، ويُجرى شوق على لسان أنوبيس شعراً يكون نهاية المسرحية ، يختمه بقوله مخاطباً لأكتافيوس وغيره من الرومان الظافرين ، الفرحين بفتح مصر والاستيلاء عليها:

## قسماً ما فتحمُّ مصر لكن قد فتحم بها لرومة قَبْرًا

وهكذا تمضى المسرحية مسلسلة ، كل فصل بل كل منظر متمم لل قبله وسُعداً لما بعده، وقد تناسق التصميم والصراع ، وبهضت الحركة بالحوادث والوقائع متعاقبة، ومثل كل شخص في مكانه و بصفاته .

وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها ، ولكن هناك أشياء لا بد أن يعرض لها من ينقد هذه المسرحية ، وقد عرض لبعضها النقاد فزيفوها على أساسها ، وخاصة من حيث مخالفة شوقى التاريخ المروى عن كليوباترا مخالفة صريحة ، إذ عد فرار أسطولها من موقعة أكتيوم سياسةومكرا بأنطونيووا كتافيوس جميعاً، كأنها تريد أن يتطاحنا و يتفانيا حتى تصبح مصر سيدة البحر المتوسط . ولا يقول التاريخ ذلك ، إنما يقول إنها فرت جبناً وغدراً بأنطونيو . و يذهب شوقى إلى أن جيشها فر من المعركة البرية ، ولا يقول

التاريخ شيئاً من ذلك ولا يشهد له . ويذهب أيضاً إلى أن أولبوس الطبيب الرومانى فى بلاط كليوباترا الذى أيضمر حقداً لأنطونيو هو الذى أخبره كذباً بانتحار كليوباترا، وصَنع ذلك من لَدُن فضه ابتغاء إيذائه . ويقول التاريخ إن كليوباترا هى التى أوحت بذلك، حتى يخلو لها الجو بأكتافيوس، لعلها تتعويه كليوباترا هى التى أوحت بذلك، حتى يخلو لها الجو بأكتافيوس، لعلها تتعويه كما أغوت من قبله أنطونيو و «قيصر» . ويصور التاريخ على لسان بلوتارخوس كليوباترا فى صورة حيّة رقطاء ، بهيمية اللذات والشهوات ، تد فع جسدها رخيصاً إلى كل صاحب مجد أو شرف رفيع .

ورأى شوقى المصرى ذلك، فأراد أن يبرر فى مسرحيته بعض مواقف الملكة المصرية ، واضطر إلى التحريف فى بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته . وهنا نتساءل هل من حقه أن يحرف فى بعض الحوادث التاريخية ؟ ومن رأينا أن هذا من حقه ما دام يبتغى غاية وطنية بمسرحيته ، وليست المسرحيات مصدراً من مصادر التاريخ ، بل هى قصص يأخذ من التاريخ ويحرف فيه حسب ما يريد الشاعر . ولن يتغير تاريخ كليوباترا لأن شوقى قال كذا ، أو صورها بهذه الصورة أو بتلك ، وإنما يظل التاريخ كما هو ونظل مسرحية شوقى كما هى ، فذلك تاريخ وتلك قصص " ، وفرق بين التاريخ والقصص وبين التاريخ القديم خاصة والقصص الحديث .

وحقا إن شكسبير لم يحاول فى مسرحيته أن يخالف بين القصص والتاريخ، ولكن شكسبير ليس مصريبًا ، وظروفه تختلف عن ظروف شوقى اختلافاً تاما ، فشوقى قد ألف هذه القصة بعد الحرب الكبرى وبعد اندلاع الثورة المصرية ، فكان طبيعيبًا أن يفكر فى هذه الملكة المصرية ، وأن لا يقدمها للجاهير مثلا سيئاً لتضييع حقوق البلاد ، بل لتضييع البلاد نفسها ، وإنما يقدمها وطنية محبة للوطن المصرى تَحْيى له ولعرشه، ولذلك فهو يُجرى على لسانها قولها :

أُموتُ كما حييت لعرش مصرٍ وأَبذل دونه عَرْش الجمال

كما يقدمهاسياسية محتالة ، تريد أن تظفربروما عن طريق الحيلة ما دامت لا تستطيع أن تظفر بها عن طريق القوة ، وهي لذلك تنسحب من موقعة أكتيوم لاغد را بأنطونيو ، ولكن حتى يتفانى الروم ، ويصبح البحر المتوسط خالصاً لمصر وسيادة مصر ، وتشرح ذلك فتقول :

رًا من القوم في عداوة شَطْرِ وبَرُّ ش وشَبا الوغَى ببحْرٍ وبَرُّ علَّموا هاربَ الذنابِ التجرِّى وتدبَّرت أمر صَحْوِى وسُكْرى لتَّ عن البحر لم يَسُدْ فيه غيرى منه فانسلَّتِ البوارجُ إثْرى يلحق السُّفْنَ من دمارٍ وأُسْرِ يوس حتى غَدْرته شرَّ غَــدْرِ وأبا صِبْيتِي وعَوْني وذُخْرِي بنتَ مصرٍ وكُنْت ملْكة مصر

قلتُ روما تصدَّعتْ فترى شَطْ بطلاها تقاسا الفُلْك والجيْ وإذا فَرَّق الرعاة اختلاف المسيًا فتأملتُ ملسيًا وتبينتُ أن روما إذا زا كنت في عاصف سَللْتُ شراعى خلصتْ من رَحَى القتال ومما فنسيتُ الهوى ونُصْرة أنطنا عليمَ اللهُ قد خذلتُ حبيى مؤقف يُعْجب العُلا كنت فيه مؤقف يُعْجب العُلا كنت فيه

وهذه صورة رفيعة من الوطنية غلّبت فيها كليوباترا حبها لوطنها على حبها لعشيقها ووالد صبيتها وأطفالها وعونها وذخرها . ولا ريب فى أن هذا الاتجاه أيحسك لشوقى الشاعر المسرحي المصرى الذى ينظم مسرحيته ودم الثورة لا يزال يغلى فى عروق المصريين . ومن حق كل شاعر مسرحى أن يصور أبطاله على النحو الذى يريده ، فضلا عن أن يلائم بينهم وبين النزعات القومية . ولا يمكن أن يحترجً على شوقى بالتاريخ ما دام محافظاً على هيكله العام ، ولم يقلب حقائقه الكبرى ، كأن يحول هزيمة أنطونيو إلى انتصار ، أما الحقائق الصغرى وبعض الكبرى ، كأن يحول هزيمة أنطونيو إلى انتصار ، أما الحقائق الصغرى وبعض

التفاصيل فمن حقه أن يحرِّف فيها ما دامت هناك غاية تضطره إلى ذلك ، وليس أكرم على شاعر من وطنه ، ولا غاية وراءه تعلوه بل هو غاية الغايات .

فشوقى محق فى الإطار الوطنى الذى وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين فى حقبة قديمة من حقب تاريخهم ، ولا يعيبه ذلك، إنما يعيبه أن يتخلى فى أثناء المسرحية عن هذا الإطار ، وهو ما لم يحدث ، إنما الذى حدث أن الإطار استمر حتى النفس الأخير لكليوباترا . وبذلك يكون قد نجع من وجهة التأليف المسرحي نجاحاً لاشك فيه . وقد وسع الإطار، فلم يدعه خالصاً لكليوباترا ، بل أدخل معها مصريين مثل حابى والكاهن أنوبيس ، الذى أجرى شوقى على لمانه حين طلبت منه أن يُصلِقي على ابنها من قيصر :

إيزيس كيف أصلًى على ابن يوليوسَ قَيْصَرْ أبوه عسالٍ ولكنْ فرعونُ أعلى وأكبرْ

وتتخلَّل المسرحية في أمكنة كثيرة تعليقاتٌ للمصريين على الرومان ، فيها حقد ، وفيها صخط شديد ، وفيها بر بالوطن وحب ، وفيها غضب على روما وكره ، وفيها مقاومة عميقة للعدوان ، واعتزاز بأن مصر لن تُغلَّبَ ، وإن غُلبت اليوم فستكون غداً مقبرة لروما والرومان .

ونستطيع أن نتعقب شوقى فى المسرحية على أسس المقومات التى مرت بنافسنلاحظ ألها مسرحية تاريخية ، وكأنما كان نجاح شوقى فى فرعونياته وتاريخياته هو الذى دفعه إلى هذا الا تجاه ، فتشبه بالمدرسة الكلاسيكية فى فرنسا ، كما تشبه فى الوقت نفسه بشكسبير . وممالا شك فيه أنه قرأ مسرحيته «أنطونى وكليو باترا» فبينهما تشابه فى بعض المناظر وفى بعض الأسماء ، وليس من المعقول أن ينظم شوقى مسرحية عن كليو باترا ولا يطلع على مسرحية الشاعر الإنجليزى الذى نظم فيه قصيدة رائعة من قصائده ، وقد اندفع يصور عاطفة الحب ، وكيف تغلبت فى أنطونيو على عاطفة المجد الحربى ، وهو فى ذلك متأثر بشكسبير والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى اهتمت فى مسرحياتها بهذه العاطفة ، بل جعلت لها المكانة الأولى والحظ الأوفر .

وداخل شوقى منذ مستهل المسرحية بين حب أنطونيو وكليوباترا وحب هيلانة وحابى ، وهى مداخلة لم تُفسد التصميم المسرحى، بل ساعدت على تقويته وربط أجزائه والكشف عن وطنية الشباب المصرى في شخص حابى والحب العنيف الطاهر في شخص هيلانة .

واختار شوقى «أنشو» مضحكاً للملكة، وبذلك أدخل على المأساة عنصراً من الفكاهة ، ولكنها ليست فكاهة عميقة ، بل هى فكاهة سطحية ، إذ نجد أنشو يقول لزينون أمين المكتبة ضاحكاً منه ومن استغراقه بين الكتب :

وما الكتُبُ قرتى ولا منزلى فما أنا سوسٌ ولا أنا فارُ ويقول أيضاً .

إذا ما نفقت ومات الحمار أبينك فرق وبين الحمار ويقول كذلك:

الفارُ في مكتبة القَصْر نَطَقُ يقول إن أُسرق فزينون سرق همًّى في الجلد وهمه الورق يسطو على آثار كلً من سبَقُ

وكلها فكاهة لفظية ليسلها غَوْرٌ ، وليس فيها عمق، وكأنها تأتى لتستسر بعيدة على هامش المسرحية ، فهى لا تتغلغل فيها ولا تتخلل أحداثها المختلفة ، ولا تتحول إلى سخرية تَـنـُـفْذ إلى الأبطال ومواقفهم .

وشوقى فى هذا الجانب لا يحلِّق بعيداً ، ولذلك كان يقل عنده التهكم والاستهزاء ، كما تقل السخرية المرة بوجه عام ، وخصوصاً السخرية التى تحدث من التناقض بين ما يقوله البطل أو الشخص فى المسرحية وبين ما يفعله، أو بين أقواله وبين حقيقة موقفه . ومع ذلك فنحن نجد سخرية خفيفة

تطفو على أقوال الشخوص فى أثناء الحوار حيما يقولون كلاماً لا يفهمه المخاطب تماماً ويفهمه النظارة بسبب تتابع الحركة وتعاقب الأفعال والأحداث . وعلى كل حال هذا جانب شاق، ولشوقى العذر فى أن لا يحسنه إلى آخر مداه ، وخاصة أن نفسه لم تكن منطوية على مرارة .

وإذا كان الجانب الفكاهى فى المسرحية محدوداً فإن الجانب الخلتى اتسع إلى آماد بعيدة ، ويبدو فى وضوح فى أثناء تصويره لكليوباترا وأثناء ما يجرى على شفتيها من أقوال، فقد اللهمت حيية الوادى فى عفافها وفى طُههرها ، وصورً ذلك شوقى على ألسنة الشخوص من حولها ، ولكنه دفعها دائماً لترد هذا الظن الآثم ، بل دفع بعض الشخوص لتسترد ظنها ، فإذا حابى الذى كان يكرهها يقول حين تنتحر :

الله يشهد أنى قد سدَلْتُ على ماكان من نَزَعات الرأى نسيانا وأننى اليوم أبكيها وأندبُها ولا أقيسُ بها في الطُّهر إنسانا

أما هي فكانت دائماً تدافع عن نفسها . ومع ذلك فقد اضطرب شوقى غير قليل في تصويره لطّهُ رها ورشدها ، وكأن تاريخها الحقيقي كان يسيطر عليه ، فلم يستطع التخلص منه ، وخاصة على لسان من حولها، بل على لسانها هي أيضاً ، إذ تعترف غير مرة بغلوايتها ، كأن تقول للكاهن أنوبيس تطلب منه الغفران :

## ولى خطايا كثيرٌ لا تَبْرَحُ البالَ ساعه

وظل شوقى حاثراً فى المسرحية بين زكلها وصوابها وبين غوايتها ورشدها ، وربما كان هذا أهم شيء يضعف شخصيتها . ومهما يكن فقد حاول أن يحيطها بهالة من الحلق الطيب والوقار بجانب ما اشتهرت به من الحسية والحلاعة ، وإنا لنراه يُدخلها المعبد لتصلي لربها، عسى أن تطهر نفسها. وتخرج راضية مطمئنة بعد أن دخلت حزينة حائرة ، فتقول :

#### إِن الصلاة على شِد لَّة الزمان مُعِينه

وكل ذلك إنما يريد به شوق أن يُضنى على الملكة المصرية ثياب نُبنُل ووقار ، وإنما جرَّه إلى ذلك التيار الحلقى العام الذي كان يَجْرى أولا في شعره الغنائى ، حيث كان يمدح الملوك والأمراء بخلقية مثالية . وإذا كان حب كليوباترا يحمل إثما أو من الصعب أن يجرده من الإثم ، فقد قابل في المسرحية بينه وبين حب هيلانة الطاهر العنيف .

ولا يتضع هذا التيار الحلق فى تصويره لكليوباترا أو لغيرها من الشخصيات فى مثالية خلقية جيدة فحسب ، بل يتضح أيضًا فى معان خلقية كثيرة تغمر المسرحية، وتتخلل الحوار فيها من حين إلى حين كأن يقول على لسان بعض شخوصه:

لا يَخْلُقُ العلم نَفْساً ولا يُنَبِّهُ هِمَّهُ كم عالم في بد الجا هلين مُلْقَى الأَزْمَهُ أويقول :

وقد تنزل الشمسُ بعد الصعود وتَسْقَم بعد اعتدال الضُّحَا أو يقول :

خلَق الناسُ للقوى المزايا وتجنُّوا على الضعيف الذنوبا أو يقول :

وإن الباوت فعل الثَّمَال ب ليس الباوت فعل السباع أو يقول :

وبعض السمِّ ترياقٌ لبعضٍ وقد يَشْنِي العضالُ من العضال ونحو ذلك مما تكثر أبياته في المسرحية وأيضاً تكثر الشطور التي تؤدى

مثل هذه الحكم والآراء الحلقية ، وهي أكثر من أن بمثل لها أو نتعقبها . وقد كان شوق قبل اشتغاله بالمسرح شاعر أمثال وأخلاق فحرى أن يستمر أثر ذلك في مسرحياته وأن يعننى به إذ يجد غيره من شعراء المسرح ينحون هذا النحو ، وخاصة أعلامهم المبرزين بيهم ، وكانت لديه منه ذخيرة قيمة ، فاستغلها واستخدمها استخداماً موفقاً . ونعنى بتوفيقه أنه لم يكثر من هذه المعانى الحلقية حيى لا تتحول المسرحية إلى خطب وعظات منبرية ، بل هو يستخدمها الاستخدام المناسب وفي أما كنها دون إفراط أو تفريط .

وهذا التيار الخلقي يقابله في المسرحية تباً ر لعله أشد منه وأعنف . وهو التيار الغنائي . وقد أدخله شوقي قاصداً عامداً ، حتى يؤلف بين التمثيل والتلحين أو بين التمثيل والغناء ، ولا يزال يؤهل له ويتيح الفرص، حتى يحقى رغبته ، وحتى يحمع بين الحوار من جهة والغناء من جهة أخرى ، وحتى يكون هذا الجمع طبيعياً لا تكلف فيه ولا تعمل ، وهل خير في هذه المسرحية للغناء من الاحتفال طبيعياً لا تكلف فيه ولا تعمل ، وهل خير في هذه المسرحية للغناء من الاحتفال بأنطونيو احتفالا يمتلىء بفنون الطرب؟ . ويقام الاحتفال ويكون طرب ويكون غناء ، ويطلب أنطونيو من الشادى إياس أن يغنيه نشيد « الحب الحياة » فيغني إياس :

أنا أنط ونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحبُّ غِي عَلَى السُوق أو غَنَّ بنا نحن فى الحب حديثُ بعدنا رجَّعتْ عن شَجْونا الريحُ الحنونُ وبعينينا بكى المُزْنُ الهتونُ

ويستمر فى الغناء بهذه القطعة المشهورة ، وهى طويلة إذ تبلغ أربعة عشر ببتاً ولا يكتفى شوقى بهذا الموقف الذى وقفه على التلحين والغناء ، بل يعود حين عزمت كليوباترا على الانتحار فيجعلها تطلب من إياس أن يغنيها نشيد الموت فيصدع الأمرها ، ويتغنى .

يا طيبَ وادى العَدَمْ مسن مَسنزلِ

للعُذَّل وادٍ خَل لم تَمْشِ فيه قَدَمْ أنا فيه لحبيبي وحبيبي فيه لي ياموتُ مِلْ بالشِّراع واحمل جريح الحياه سِرْ بالقلوع السراع إلى شُطوط النجاه في لُجِّه التّبري شراعك الفِضِّي كالحُلْم في الغُمْض يجرى ولا يجرى أقسم لا يَسْرِي في ظل ليل ساج مطيّب السِّتر مُغَـلًل الديباجُ فى يقظه يَظْهَر لى أم أرى حُلْما فُلْكُ من الجوهر يخترق الظُّلما على الدُّجَى لمَّاحْ تحسبه نُجْمَا يُسْلك اليَـمَّا لیس به ملّاح أَضْوَى من الفَجْر في ظلمة الأسداف من نفسه يجرى لم يُجْرِه مجداف مدَّ شراعَ النورْ يا حُسْنَ ما مَدًّا لو ينفَـحُ النَّدَّا كاللؤلؤ المنشــورْ ملاّحه الأقدارُ يا لك من زُوْرِقُ ينجو به المُغْرَقْ من لُجَّة الأَكدارْ

و إنما نقلنا النشيدكله ليرى القارئ هذه الصورة الشعرية الرائعة ، وليقف من بعضالوجوه علىنبوغ هذا الشاعر بل علىعبقريته الفياضة وخياله الخصب.

ولعلنا نعرف الآن السر فى إدخال هذه المواقف الغنائية على المسرحية ، فإن شوقى لايريد أن يمثل فحسب، بل يريد أن يشعر وينظم أيضاً . وتمتلى هذه المسرحية بمواقف شعرية طريفة ، من ذلك وصف كليو باترا للموقعة البحرية التى فَرَّت منها ، ونُطْق الشاعر «بولا» بخمرية بديعة ، ووصف أنو بيس لأفاعيه ، ووصف كليو باترا لزنبقة فى أصيص . ودائماً ينثر شوقى أخيلة تلمع وسط الحوار ، كأن يقول عن الشعب ، وهو يُنشد نشيد النصر الزائف :

#### يا له من ببَّغاء عقله في أذنيه

وتكثر مثل هذه الأخيلة ، وتجعلنا نحس بجمال الشعر وجمال التمثيل، فالشاعر معنى بالتقاط الصور البديعة ، وهو يحسن وضعها فى أماكها ، وكأن الحوار كان ينتظرها. واستمع إلى حابى يقول لأنوبيس الكاهن بعد انتصار أكتافيوس ودخول الرومان إلى الإسكندرية ، والشوارع تضج بأبواقهم :

# واسمع البوق تجد من أحرف الرِّقِّ دويَّه

وكان من حظ شوقى وحظ الأدب العربى أنه بدأ شاعراً غنائياً ، وأنه بلغ الذروة فى شعره الغنائى ، فلما انتقل إلى الشعر التمثيلي لم يفقد هذا الشعر عنده الحصائص البلاغية للشعر العربى ، بل استمر يجرى فى نفس الأوعية الحيالية ، وعلى نفس الأدوات الموسيقية التى عرفها هذا الشعر وعاش فيها مئات السنين .

ونحن لانقف فى صف الحملات التى وُجِهّت إلى شوقى لاستخدامه أوزان الشعر الغنائى ولغته ورواسبه المختلفة، بل نحن نظن ظنيًا أنه لولم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد، وما استطاعوا أن يسمتُوها شعراً، ولا أن يسلكوها حتى فى عداد النظم. حقيًا أطال المواقف كأنه لم ينس شخصيته الغنائية، أو كأنه لا يذكر أنه بصدد حوار لا بصدد تأليف قصائد،

ولكنها مواقف محدودة ، ولعل أهم موضعين وقف فيهما طويلا فى المسرحية هما حديث أنطونيو حين قيل له إن كليوباترا انتحرت ، وحديث كليوباترا حين صممت على الانتحار . أما الحديث الأول فاستهله أنطونيو بقوله :

روما حنانكِ واغفرى لفتاكِ أوَّاهُ منك وآهِ ما أقساك

واستمر يسترحم روما أمه، ويطلب منها الغفران لعقوقه، باكياً نفسه وبجده، ذاكراً ماضيه أيام أن كانت تضمّه إليها ضمة الأم الحنون، أما اليوم فقد ضاق صدرها به ، وحتى ثراها لم تنعم به عليه لرفاته . ولو أن شوقى استمر فى هذه النغمة ما كان هناك أى اعتراض ، ولكنه انقلب بأنطونيو يتحدث عن سبب عقوقة لأمه وأنه عشق كليوباترا ، واستطرد إلى وصف جمالها ووصف سلطان هذا الجمال عليه ، وأطال فى ذلك ، وكان ينبغى أن لا يطيل ، بل كان ينبغى أن لا يعرض لذلك ألبتة . فهذا أنطونيو على وشك الانتحار ، وهو ختام عشقه ، وقد حطم حياته على صخرة هذا العشق فلا داعى مطلقاً لأن يعيد لنا ذلك شوقى ، ونفس الرواية أو المسرحية ونفس المصير الذى لأن يعيد لنا ذلك شوقى ، ونفس الرواية أو المسرحية ونفس المصير الذى انتهى إليه أنطونيو ، كل ذلك إنما هو ثمرة الهوى الذى ضحى بكل أمجاده فى سبيله . والموقف موقف استغفار ، فكان يحسن بشوقى أن ينقطع عند ذلك ، ولكنه استرسل بذهنية الشاعر الغنائى يبكى أنطونيو ويذكر ماضيه ، ويعود لقصة عشقه من جديد .

وأما الحديث الثانى الخاص بكليوباتوا فهو أيضاً قبيل انتحارها بقليل حين عزمت على الرحيل ، فمراها تركع أمام تمثال إيزيس ، ثم تفيض باعترافاتها، وتفتتح ذلك بقولها :

اليوم أقصر باطلى وضلالى وخلّت كأحلام الكرى آمالى وتسترسل فى وصف كارثها ، وتستعطف إلهها إيزيس ، وتطلب منها العفو والغفران ، وأن تُسلّدل عليها ستاراً من رحمها التى تسع الأحبة والأرامل جميعاً ، وتنتفض فتذكر الحياة ، وتقول :

أَو ضيقَ ذَرْعِ أَو قطيعةً قالى وتمتُّعت من عبقريٌّ جمالي وَقَرَنْتُ رَحْبَ خيالها بخيالي فيسطتُ سلطاني على الأبطال ما كنت عن أمّى سوى تمثال وأخذتُ كل خديعةِ ومِحالِ واقتستُ في صَدِّي مِها ووصالي وغَوَتْ فَأَغُوتْنِي وَضُلَّ ضَلالي

وعُلاكِ ما أَدعُ الحياة جبانةً إنى انتفعت بعبقري جمالها وجمعت بين شعورها وعواطني ووجدتها قد خلّدت أبطالها بنتُ الحياة أنا وتشهد مسرتي منها تناولتُ الرياء وراثَةً وقسوت قسوتها ولنت كلينها ولريما رشَدَتْ فسرتُ برشدها ووجدتها حبًّا يفيض ولذةً فجعلتُ لذات الهوى أشغالي

ويستمر شوقى . ولا ريب في أن هذه القطعة وحدها كافية لنعرف أنه نسى شخصيته ممثّلا ، فانطلق يصور حياة كليوباترا من حيث هي ، ونسي أنه يحاول في مسرحيته أن يدافع عنها، وأن يتُلْسِمها ثياب الرشد ، بل ثياب الطُّهُر . ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسى أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت العبقرية من حيث هي كما وضَّح ذلك في موضع آخر ، ونسي أيضاً قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال . كل ذلك نسيه ، وذهب يثبت عليها أنها مراثية خداعة محتالة قاسية، تبر شد حيناً، وتَعَفُّوي حيناً، ويضل ضلالها ، فتجعل لذات الهوى أشغالها .

وهذا تناقض في شخصية كليوباترا وفي صورتها التي أرادها لها شوقي ، < وهو تناقض جاءه من أنه نسى موقفه وأنه ممثِّل ، فاسترسل استرسال الشعراء الغنائيين ، ولم يقطع الشعرحين كان يجبأن يُقَطَّع . ولكن هذا الموقف والموقف السابق له ينبغي أن لا نتخذهما دليلا على أنه أخطاً الطريق في المسرحية كلها، بل لقد عرف طريقه وطريق الشعر التمثيلي .

واستباح شوقى فى هذه المسرحية كما استباح فى مسرحياته الأخرى أن يكدير الحوار على جميع الأوزان والبحور الشعرية ، يتنقل بينها كما يريد حسب حاسته الفنية . وعلى نحو ما استباح الأوزان استباح القوافى ، فتنقل بينها ، تارة يقول على الراء وأخرى على الباء أو على غيرهما من الحروف محكماً فى ذلك أذنه وذوقه الفنى الذى صاغه ، فأحكم صياغته ، وضبطه ضبطاً دقيقاً بتوالى الأيام والسنين . وقد نزل عن المستوى اللغوى الصعب الذى كان يتبعه أحياناً فى قصائده ، واختار مستوى لغويناً جديداً ، يلائم الجمهور والنظارة ليس فيه غرابة ، وليس فيه تعقيد ، وليس فيه أيضاً عامية ولا ابتذال ، وكأنه الجدول الرقراق ينحدر فى لين وهون وسهولة ، أو كأنه شراب مصفي اختلفت ألوانه على آنيته من أجنحة الحيال ، بل لكأنه موسيقى خالصة ، تأتلف من ألحان عذبة ساحرة .

#### قمبيز

ألقّ شوقى هذه المأساة المصرية بعد المأساة السابقة بنحو عامين وقد دارت حوادثها أيضاً فى تاريخ مصر القديم ، بل إنها لتتعمق هذا التاريخ بأكثر مما تعمقته مصرع كليوباترا » فقدأ دار شوقى بصره فى العصور السابقة لعصر البطالسة ، وظل يبحث عن موضوع جليل ينهض بمأساة جديدة له ، وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى حقبة مظلمة فى تاريخ مصر ، بل إلى مأساة كبيرة لم يسقط فيها بطل أو بطلان ، وإنما سقط شعب .

وهى مأساة قمبيز التى ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد ، حين كانت تحكم البلاد الأسرة السادسة والعشرون . وكان كلُّ شيء قد فسد، فلا جيش، ولا أمن ، ولا حكومة عادلة ، فهاجم مصر قمبيز ُ ملك الفرس، وضمها إلى ممتلكاته ، وأصبحت تابعة لسوس عاصمة دولته .

وشوقى فى هذه المأساة يستغل قصة أو أسطورة قديمة تزعم أن قمبيز طلب من أمازيس فرعون مصر أن يَـبْنى بابنته ، وأجابه فرعون إلى طلبه ، ولكنه لم

يوسل بابنته إلى البلد الغريب ، وإنما أرسل بابنة فرعون الذى قتله واستولى على العرش من بعده . وتصبح ابنة فرعون السابق زوجة لقمبيز دون أن تنبئه بجلية الأمر ، ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة ، إذ يفرُّ من جيش أمازيس ، وكان أكثره من الإغريق ، ضابط إغريق يُد عَى فانيس ، ويولِّى وجهه نحو قمبيز وبلاطه ، حيث يكطلعه على حقيقة ما صنعه به فرعون مصر ، ويعون مصر ، ويعون له من جيشها ، فيكون الغزو الفارسي ، وتصبح مصر مستعمرة فارسية .

والمأساة مؤلفة من ثلاثة فصول ، يبدأ الفصل الأول منها بمنظر في غرفة قريبة من غرفة أمازيس حيث نرى فتاته نفريت تغازل حارسه تاسو ، وكان من قبل حارساً لفرعون المقتول ، وكان يغازل فتاته نتيتاس ، وتعلق قلبها به على نحو ما تعلق به الآن قلب نفريت بنت أمازيس . ونرى نفريت تشكو لتاسو حظها وما جرى به القضاء ، إذ أرسل قمبيز وفداً يخطبها من أبيها ، وحيث وتعلن في تصميم عزمها على رفضه والبقاء بمصر حيث أبوها وأسرتها ، وحيث تاسو معشوقها ، وليرجر القدر بما شاء ، فلن تحرك عن عزيمها . وتدخل نتيتاس ، يائسة من تاسو ، فتبشرها أنها ستنقذ الموقف ، وتذهب بدلا منها لي قمبيز حتى تكفدى البلاد بنفسها وتدفع عنها شره . وتدخل نتيتاس على فرعون ، وتؤدى إليه رغبتها ، بعد أن يكون قد عرف من ابنته رفضها لقمبيز . وتذكر له نتيتاس أنها تضحى بنفسها كعروس النيل التي يختارها الكهان للفداء وتذكر له نتيتاس أنها تضحى بنفسها كعروس النيل التي يختارها الكهان للفداء كل عام ، وهي تصنع صنيعها ، لعل الرخاء يعم الوادى ، وإنها لتقول في نهاية هذا المنظر :

ومالى لا أعطى الحياة إذا دعت بلادى ، حياتى للبلاد ومالى وشوقى يضع تحت أعيننا فى هذا المنظر الحيوط الأولى للصراع وما سيجد من مشاكل ، فقمبيز خطب ابنة فرعون ، ولم يرسل له فرعون بابنته ، بل سيرسل ابنة فرعون آخر ،كان حارسه يبادلها حباً بحب فى أثناء حكم أبيها ، وهو الآن ينقل حبه إلى ابنة فرعون الجديد .

ونمضى فى المنظر الثانى من هذا الفصل الأول ، حيث نشاهد وفد الفرس ينتظر رَدَّ أمازيس ، ويتحاور أعضاؤه فيما رأوا بمصر ومن المصريين ، وتجرى على ألسنتهم مدائح قوية فيهم وفي شجاعتهم وعزتهم وفنهم ، كأن يقول أحدهم: لهم مثل ما للأُسدِ بالجنسِ عِزَّةً ضوارى الفلا عند الأُسودِ كلابُ هم الشهبُوالناسُ الجنادلُ والحصى وتِبْرُ الثَّرَى والعالَمُون ترابُ وكلُّ الذى قالوا هدَّى وصوابُ

وما يزالون يكيلون المديح لمصر ، غير أنهم يلاحظون قلة الجند فيها ، كأنما هي مُلك بلا حائط ولا عمد ، وإنهم ليظنون أن عاصف بلادهم يمر عليها عاجلا أو آجلا ، فلا يُبقى ولا يتذر . ويتركون هذا الحديث إلى ما يرونه في أحلامهم ، ويتُقبل تاسو فيعلمهم بأن فرعون قادم . ويدخل فرعون ونيتاس وكبار الكهنة المصريين ، ويخطب رئيس الوفد الفارسي وترد تتياس مرحبة ، ويتغنى الكهنة المصريون مباركين مهنئين .

وننتقل إلى المنظر الثالث من هذا الفصل حيث يقم فرعون للوفد الفارسى وليمة فاخرة مُد ّت عليها ألوان الطعوم والحمور المختلفة . ويستعرض شوقى فى أثناء الوليمة بعض جوانب العادات والحياة المصرية ، فهؤلاء و صفاء يمرون على الضيوف بمومياء من الذهب ، كأنهم يريدون أن يلفتوهم إلى ما تعج به مصر فى تاريخها القديم من أحاديث عن الموت . ويطلب فرعون الأقزام، ويدخلون فى أزياء المهرجين لتسلية الضيوف . ويطلب من بعدهم ساحراً ماهراً ، يستطيع أن يقرأ المكتوب على الجبين ، بل يستطيع أن يفصل الرءوس عن الجسوم ، ثم يعيدها كرة أخرى إلى الحياة ، وإنه ليحيل عصيتهم أفاعى فيذهلون ويحارون . وأخيراً تدخل قهرمانة القصر ومعها العازفات يرتلن فيذهلون ويحارون . وأخيراً تدخل قهرمانة القصر ومعها العازفات يرتلن في أثناء ذلك . وفى جانب من البهو الذي ضم الوليمة تعاتب نتيتاس الحارس تاسو على غدره وعدم وفائه . وفى ضحة الوليمة يتحدث بعض المصريين ساخطين على الجنود

المرتزقة ، وخاصة من الإغريق ، وإن أحدهم ليقول لصاحبه مينا :

تأمَّسل القَصْرَ مِنَا وانظره أرضاً وسَا انظرُ ترَ الإغريق في 4 همْ لفيف العُظَما ثم يقول لصاحب آخر يسمى خوفو:

تأمَّلِ القَصْرَ خوفو أفيهِ من مصر شَيَّ أَلِس فرعونُ فيه كأنه أجنسي

ويتغير المكان. وندخل فى الفصل الثانى مدينة سوس الفارسية ، وننظر فى حجرة بقصر قمبيز حيث نرى الوصيفة تيى المصرية تصلح من رأس نتيتاس وتمشط شعرها ، ويدور بينهما حوار نرى فيه وفاء الزوجة لزوجها ، وفى الوقت نفسه نراها لا تزال تذكر حبها القديم لتاسو ، إذ تقول مخاطبة لنفسها :

يا ظالمًا أُحبُّه جَهْدَ الهوى وإن غَدرُ وَمَنْ هَجَرْتُ وطنى لأَجله حين هَجرْ

ولا نكاد نمضى حتى نسمع ضجة وصياحاً . وتعطيل الملكة من النافذة ، وتعرف أن قمبيز قتل أخته ، وترى أخاه يقتل فى الساحة . وتنام الملكة وتحلم بشر مستطير يقع فى وطنها ، وترى فانيس القائد اليونانى الذى طرده فرعون فى شكل ثعبان ، له عيناه ووجهه وقفاه . وتقص طلمها على وصيفتها ، وتسألها عن تأويل رؤياها ، فتقول إن الذى رأت إنما هو ثقل أكل وغلظ طعام عند النوم ، وتسألها الملكة عما أكلت . ويدخل قمبيز غاضباً ، وتلقاه الوصيفة فيسألها عن حقيقة نتيتاس وهل هى نفريت حقاً ، وتراوغه الوصيفة . وتدخل الملكة ، فتحييه ويحييها ، وتسأله فيم جاء ؟ فيهتف بفانيس ، وتحاول نتيتاس أن لا يدخله إليها ، ولكن الملك يصر ، فتعترف له بحقيقتها ، وتعلم أن فانيس أغواه على فتح مصر . وإنه ليوعدها ويهددها بذلك ، وهى تارة

تتوسل إليه أن يكفّ عن هذا الغزو ، وتارة تخيفه من الطريق ومن جيش مصر الباسل . ويردُّ عليها أنه أخذ لكل أمر عُدُّتُه، ففانيس سيكون هاديَ الطريق ، أما جيش مصر فلا خوف منه ، إذ هو أخلاط من مرتزقة : يونان وزنج وعبيد ، كأنه القَـطيع اختلفت فيه الجلود . وفي أثناء هذا الحوار تتوهج العزة القومية والعاطفة الوطنية في قلب نتيتاس ، ويحاول فانيس أن يأخذها في صفٌّ وصَفٌّ قمبيز ، فإن فرعون مصر قتل أباها ، وأولى لها أن تطلب الثأر ، فتقول : وتُرْبة آبائي ومنزلَ آلي أأوطئ خَبْلَ الفرْس مَهْدِي ومَلْعَبي وما بو أَتْني من رُبّي وظلال وأُشعِلُ نارَ الفُرْسِ في أَيْكَةِ الصِّبا نمنسني وتكنمي أسرني وعيالي وأُغْمِدُ سيفَ الفُرْس في صَدْر أُمَّةٍ ولا جَـلَّ عمِّي أو تبارَك خالي إذن لا أَوَى جَدِّي السهاء ولا أَبِي وراء حقول أو وراء تلال وأَفضلُ منى كلُّ ذات مُلاءة تُهشُّ على شاة وتحملُ جَرَّةً وتَمشي على الوادى بغير نعال ويحمل إلى قمبيز رسل أتوا من مصر نبأ وفاة أمازيس ، فيصبح غزو مصر أمراً محققاً . وتهتف نتيتاس : وطنى يارب لامُس َّ بشرٌّ، كما تهتف حين يقال : قد مات فرعون مصر، وتهتف معها الوصيفة : « تعيش مصر وتبقى ١٠. ويتغير المكان . وندخل في الفصل الثالث فنرى في أول مناظره نفريت تُـلَّقي بنفسها فىالنيل منتحرة حتى تغسل ذنبها العظيم، إذ أحبت نفسها وقذفت بوطنها في الهاوية . ونمضي إلى المنظر الثاني حيث نرى جماعة من المصريين يتحدثون عن بَغْي قمبيز وجنوده الذين أفسلوا في البلاد . وينصرف المصريون ويدخل قمبيز في وزرائه وقواده، ويسوقون له أسرى من النوبة فيعفو عنهم، ويفك وثاقهم، فيرقصون رقصة الحرب ، وينشدون بعض الشعر . ويبلغه أن بسامتيك يجمع البلاد للثورة ، فيكون بينهما حوار تظهر فيه عزة فرعون وكبرياؤه واعتزازه بوطنه وقدرته على الصمود للغازين دون أن يستطيعوا منه ذلا أو قهراً، وإنه ليقول:

رُویْدُك یابْنَ كُسْرى قَفْ تُمهَّلْ فعادةً مصر تَقْهُرُ قاهربها

ويتوعده قمبيز بالقتل غداً ، فلا يذل ولا يهون . وتظهر نتيتاس تريد أن ترد عن قومها عذابه وغضبه ، فلا يرأف بها ولا يلين لها . وتأخذ نوبات جنونه التي حكاتنا عنها بعض شخوص المسرحية فيما سلف من حوار ، تأخذ هذه النوبات في الظهور ، فيقتل فانيس ، ويقول حين يُقْتَلُ :

قد خنت مصر وخنت ساداتی بها لکننی ما خنت قط بلادی

ويُعْرَضُ عليه شاب ثائر هو تاسو الحارس، فيأمر بقطع رأسه. وترى ذلك نتيتاس ، فتُكبر فيه هذه الوطنية ، ثم تتراجع ، وقد صممت على الثورة والحروج على زوجها مع شباب الوطن ، وتوضّع ذلك، فتقول :

وَالَانَ إِلَى طيبة والصعيد لحَشْرِ الدعاة وحَشْد الجنود وقَهْر العدود ووَعَ الحدود وقَهْر العدود وراء الحدود

ويستمر قمبيز في جنونه ، فيقتل أحد قواده ، ويأمر بالعجل آبيس معبود المصريين أن يُؤْتَى به، فلا يراه حتى يثور ويضربه بخنجره بين قرنيه . وحينئذ يتم جنونه ، فيخيل إليه أن أشباح قتلاه تطوف به، ويُذْعَرَ دُعرًا شديداً ، و يقول مناجياً ربه :

إلهى ما ترى عينى خيالات وأشباح وقتسلى غيرهم راحوا وقتسلى قد غَدوًا حولى وقتسلى غيرهم راحوا وجَرْحَى جسذبوا ثَوْبى وجرحى غيرهم صاحوا هذى عواقب بَغي هذا القيصاص المتاح لا بد من عَدْلِ يوم يرتد فيسه السلاح وما يزال في هذيانه وأشباحه ، ويشتد هياجه ويشتد صياحه ، ويطيب

له فى ساعة من ساعات جنونه أن ينتحر ، فيتناول الخنجر ويطعن به نفسه ، وكأنما حوَّل آبيس معبود للصريين الخنجر الذى طعنه به إلى صدره ، فثأر أكرم ثأر لنفسه . ويهتف شيوخ الكهان وشبانهم لآبيس ، ويستنزلون منه البركات والرحمات . وبذلك تنهى المأساة ، وإنما أطلنا فى استعراص فصولها ومناظرها لأنها لقيت حملات شديدة من النقاد ، وخاصة من عباس العقاد ، فقد كتب رسالة صغيرة سماها « رواية قمبيز فى الميزان » عرض فيها لقيمة المسرحية من الوجهتين الأدبية والتاريخية .

وأفاض العقاد فى مخالفات شوقى لبعض التفاصيل التاريخية التى تتعلق بقمبيز وأسرته الفارسية ، ولتفاصيل أخرى تتعلق بالمصريين وعاداتهم ، وقد حمل على اعتراف شوقى بعروس النيل . والعقاد محق فى أن شوقى لم يتعمق دراسة تاريخ قمبيز ولا دراسة تاريخ مصر فى تلك الحقية ، ولكن ذلك ليس معناه أن شوقى أخطأ فى ذلك، وإنما معناه أنه لم يحتكم إلى التاريخ وحقائقه كلها فى صنع مسرحيته .

ونعجب حقاً إذ نجد العقاد يتحدث عن القيمة التاريخية للمسرحية ، وكأنما يدرسها وثيقة للتاريخ المصرى الفارسى فى هذا العهد ، وفرق "بين المسرحيات والتاريخ . قد تتمسك مسرحية بحرفية التاريخ ، وقد لا تتمسك أخرى . وهذه وتلك لا يصح أن يُعتمد عليها فى التاريخ ، إنما يعتمد على وثائقه الحاصة الصحيحة .

ويكني شوقى أن يعترف له العقادكما اعترف في مقدمة رسالته بأن مأساته ترجع إلى قصة أو أسطورة قديمة ، فالإطار صحيح من الوجهة التاريخية ، أما التفاصيل التي ملى عبها الإطار فليس من الضروري أن تكون صحيحة كل الصحة ، إنما يكني أن تتمشى مع صراع المسرحية ومشكلها وحوادثها . وفي كل مأساة تاريخية يلعب خيال الشاعر في التاريخ وقد يكون له في تصميمها السهم والحظ الأكبر ، بل هو دائماً له النصيب الأوفر في تركيب المسرحية وفي تأليف صراعها وبسَتِّ حركتها والنهوض بها في أثناء الحوار والأقوال والأفعال .

والحق أن شوقى حين كتب هذه المسرحية لم يكن يفكر فى إرضاء التاريخ بمقدار ما كان يفكر فى إرضاء الشعور الوطنى المصرى ، وقد نقلنا في أثناء تلخيصها قطعاً تفيض بالحماسة الوطنية . والمسرحية مليثة بما يماثلها من أبيات وأشعار ، ونفس بطلها المصرية نتيتاس قد مها ضحية لوطنها ، وإنها لتقول فى المنظر الأول لفرعون :

جثت أفدى وطنى من سيف قمبيزً وناره جثت أفدى وطنى من دنس الفتــح وعاره

وفى كل موضع من المسرحية نراها تدعو لبلدها، كما نراها أمام قمبيز تدافع عنها دفاعاً حاراً. قد يُلام شوقى لأنه أجرى على لسانها فى قصرها بسوس أنها هجرت مصر حين هجرها تاسو، لكن هذه نوبة من نوبات حبها لتاسوالذى لا يزال عالقاً بقلبها . أما بعد ذلك فهى مثال رائع من أمثلة الفداء لوطنها . ونفس تاسو الذى بدا قاسياً قليل الوفاء ضعيف الحمة فى أول المسرحية نراه فى آخرها قد استشعر حب وطنه أمام الفتح الأجنبى ، فهو يحرض على الثورة ، وهو يُقتل فى سبيل وطنه ، ويستقبل القتل راضياً مطمئناً . وكذلك الشأن فى نفريت الأنانية التى لم يكن يهمها وطنها فى أول المسرحية ، والتى كانت تُعلن لتاسو أنها لن ترضى بزفافها إلى قمبيز :

ليَجْرِ بِمَا شَاءَ تَاسُو القَضَاءُ ليَجْرِ بِمَا شَاءَ تَاسُو القَكَرُ ليَحْرِ بِمَا شَاءَ تَاسُو القَكَرُ لتُخسَفُ بقوم عليها البلاد ليستأخِر النيلُ أو ينفجر فأما أنا فسأبقى هنا وإن غضبت فارس والنّير

نفريت هذه لاتلبث حين تعلم أن قمبيز حشد لمصر جنوده أن تولّى وجهها نحو النيل وتنتحر فيه، لعلها تغسل أنانيها حين فضّلت حبها على وطنها ، أو فضلت نفسها على بلدها . وحتى فانيس الذى خان مصر وفرعونها نراه يقرر حين يُقْتَلَ أنه لم يخن بلاده!

ومن الغريب أن يُلام شوقى على هذه المواقف لشخوص المسرحية ، وهو إنما أدار المسرحية كلها نحو هذه الوجهة الوطنية ، فلا يصح أن يوجّه إليه لوم على الغاية المقصودة منها ، وإنما يقال هل لاءم بين المسرحية وبين غايته؟ وإلى أى حد استطاع أن يوفّق بين المسرحية وهدفه القومى ؟ . ولم يكن هذا الهدف هدف شوق وحده ، بل كان أيضاً هدف الجمهور الذى كان يختلف إلى مسرحياته ، والذى كانت عروقه لا تزال تنبض بثورة مصرسنة ١٩١٩ .

وربماكان أهم شيء يُوْخَدُ علي هذه المسرحية أنها ازدحمت بالشخوص والحوادث ، فقد أراد شوق أن يصور مصر قبل الفتح الفارسي وفي أثنائه ، ولم يلتفت إلى أن المسرحية لا تحتمل اتساع الفسحة في الزمان والمكان ، وأنها ينبغي أن تمَخْتار جانباً بعينه من الحوادث ومن الشخوص ، وتعزله ، وتوضحه . وقد كان يستطيع أن يكتني في مسرحيته بتصوير نفريت وإبائها الزواج من قمبيز ثم انتحارها ، ويجعل من ذلك خيطاً يمد عليه مسرحيته ، أو كان يكتني بتصوير قمبيز في مصر بعد الفتح وعد وانه علي العجل آبيس، أو كان يكتني بتصوير قمبيز في مصر بعد الفتح وعد وانه علي العجل آبيس، ثم جنونه وانتحاره ، ويتخذ من ذلك فصولا ومناظر ومشاهد لتأليف مسرحيته ، ولكنه ابتغي أن يجمع حوادث كثيرة ، حتى تتم له تعليقات وطنية مختلفة تلهب الشعور القوى في نفوس نطاً رته . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخوص هذه المسرحية في أضواء واضحة على نحو ما جلا علينا شخوص مسرحيته السابقة ، المسرحية في أضواء واضحة على نحو ما جلا علينا شخوص مسرحيته السابقة ، وبتضح ذلك في قمبيز الذي سُميت المسرحية باسمه ، والذي يعُعد طها الأول، فإن شخصيته لا تظهر أمامنا في أنوار كافية ، فبينا تمدحه وصيفة نتيتاس المساة تين ، وترد عليها سيدتها :

صدقتِ تنى ،هو زين الشباب إله القَنا قمر الغيهبِ إذا غلبتُ في القتال الملوك وفي السلم عزَّ فلم يُغْلَب إذا غلبتُ في القتال الملوك وفي السلم عزَّ فلم يُغْلَب نراه هو يقول عن نفسه : --

أَنا قمبيز ابن كسرى أَنا وَحُشَّ أَنا غولُ ا

فصورته فى المسرحية على الرغم من جنونه الذى اتضح أخيراً صورة مهتزَّة، وإنماجاء ذلك شوق من كثرة الحوادث والشخوص التي تتزُخر بها مسرحيته، كما جاءه أيضا من غنائيته وأنه ينزع نزعة رومانتيكية فى رسم أبطاله، فلا تتضح ملامحها ولا معالمها.

وليس هذا كل ما أثرت به زحمة الحوادث والشخوص ، بل لقد أثرت أيضاً في التيارات الثلاثة العامة التي تحري في مسرحيات شوقى ، وهي التيار الفكاهي والخلقي والخلقي والغنائي ، أما التيار الفكاهي، فإنه يتجمد في هذه المسرحية ، إذ يعتمد على أشياء حسية كأن يحكي أعضاء وفد فارس أحلامهم ، فتصور فزعهم من مصر وسحرها ، فيقول أحدهم: إنى رأيت عصفوراً برأس إنسي ، ويقول ثان: رأيت في مضجعي عجل آبيس يهزني بقرنه ، ويدخل عليهم في الوليمة التي أعداها لم فرعون أقزام مهر جون يُضحكونهم بصورهم وألوان ملابسهم . ولا تظهر الفكاهة بعد ذلك إلا على لسان عجوز وشبان يسألونها عن جنود الفرس الغزاة ، فتذكر لهم أنهم وقعوا في أسرج الها .

وأما التيار الحلتى فقد مَشَّله شوقى فى نتيتاس ، إذ جعلها ضحية حبها لوطنها ، كما جعلها تقدر زوجها قمبيز ، فتمدحه ، وتشى عليه ، وتذكر حقوقه الزوجية . تقول لوصيفتها تتى وقد عرضت لشىء من ذلك :

قلتِ حقًا تِتى فإن على المر أَة للزوج أَن تكون أَمينه وعليها أَن لا تقصَّر بِشْرًا حيث تلقاه أَو تقصَّر زينَه وجعَعل شوق قتَّل فانيس جزاء وفاقاً وقصاصاً عادلا لخيانته مصر وساداته بها . وأجرى على لسان أحد قواد قمبيز وصفاً للضمير ، إذ يقول لبعض رفاقه حين بهوَّس قمبيز وظن الأشباح تطوف به : إن ضميره يعذبه ، ويسترسل قائلا حين سأله صاحبه : أين منزل الضمير ؟ :

يا أَخى إِن الضمير ال نفسُ أو بيتُ الشعورُ. وهُو فأرٌ في صدورٌ

وجبال من حديد أو حبال من حرير وسعيد الناسِ من لم يَشْكُ من وخْز الضمير

ولكن هذا كله لم ينته بشوقى ، أو ينبغى أن لا يجعلنا نظن أنه انتهى بشوقى ، إلى أن يوسعً مجرى هذا التيار الحلقى فى مسرحيته ، فإن المعانى الحلقية والحكم والأمثال التى رأيناها فى مسرحية «مصرع كليوباترا» تقل أنى هذه المسرحية . قد نجدها ، ولكن فى ندرة شديدة ، كأن يقول :

## هذه الدنيا لمن يُق دم فيها أو يريد

وكانت المسرحية تحتمل من هذه الحكم والعبر كثيراً ، ولكن شوقى كان مشغولا بحوادثه وشخوصه ، فلم يفرغ لاستغلال هذا الجانب واستخدامه .

وإذا رجعنا إلى التيار الغنائى وجدنا شوقى لا يزال يحتفظ بالمواقف التى تُعطى الفرصة للتلحين والعناء والإنشاد، فالكهنة يتغنون مباركين زواج نتيتاس بقمبيز، ويرقص الأقزام متغنين فى وليمة وفد فارس، ويُنشد الجميع مع العازفات الحسان ومع الرقص وآلات الطرب نشيد فرعون، يريدون أن يملأوا به آذان الوفد الفارسى.

ولكنا نلاحظ أن القطع كلها التى أعدات للتغنى بها ليس لها روعة الأغانى التى سمعناها فى مصرع كليوباترا ، وكأن القيثارة التى تعود شوقى أن يوقع عليها شعره سقطت منه فى زحمة الحوادث والشخوص ، أو قل إنها كانت تسقط منه كثيراً . واستمع إلى هذا النشيد الذى تغنل به الكهنة مهنئين فرعون باليقران السعيد ومباركين :

آمونُ تم شارك فرعون فى العُرْسِ تعالَ طُفْ بارك فى مَلْكة الفُرْسِ تعالَ طُفْ الشريت وانفِ العفاريت

واحـرُسُ بعينيك مـوكبَ نفريتَ الملكِ آمـونُ هَيِّ اشْتَرِكِ في عُرْس بنتِ الملكِ وقم إليها كَلِّلِ براحتيك راسها واشهد بمصر واجْتلِ بفارسٍ أعـراسها

وليس في هذه الأغنية روح ولا جمال ولا ما تعودناه من شوقى من بدع الصياغة وبدع الحيال . ومثلها الأغنية الثانية التي ينشدها الحميع مع الراقصات والمغنيات والعازفات في نهاية الوليمة التي أقيمت لأعضاء الوفد الفارسي ، وهي تجرى على هذا الفط :

أنت العظيم الشان فرعــون أنت الرفيع من جارف الفيضان وأنت ســد منيع وأنت كالصَّخْر تَحْمى من نكبات العواصف إلى حِماك الخائف من قاطع الطرق يأوى حصن مشيد الجدار وأنت من صَخْر طيبه يُووَى إليك وَيُلْجَا إلى طـاوع النهار وأنت حُسْنُ الرفيفِ أنت اخضرار الريف ترد بطش القوى وفتكه بالضعيف

وكأن شوقى نسيى فنه الغنائى الذى رأيناه فى مصرع كليوباترا ، ومع أنه أدخل فى المسرحية حباً ، وجعل نتيتاس تعبر فى مواقف مختلفة عن حبها ، مع ذلك لا نجد فى المسرحية مقطوعة طريفة للغناء بعاطفة الحب ، ولا بعاطفة الوطن . فقمبيز يغيب فيها الشاعر الغنائى الذى

يحسن التغنى بالعواطف ، ويتبتى لنا الشاعر التمثيلى . وربما كان ذلك دليلا واضحاً على ما قلناه فى غير هذا الموضع من أن التيار الغنائى فى تمثيليات شوقى كان حسنة من حسناتها لا كما ظن النقاد، وهاجموه ، فها هو يستمع لهم ، ويتخلى عن تطويل الحوار والتغنى بالمواقف العاطفية ، فيسقط حائط مهم فى بناء مسرحيته ، ويبدو فى وضوح أنه كان يعرف طريقه وأن النقاد كانوا يجهلونه مشغوفين بنماذج التمثيليات الغربية

ومعنى هذا أن شوقى فى قمبيز كان ممثلا ، ولم يكن مغنياً ، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعرى ، ولم نعد نجد صوراً رائعة على نحو ما وجدنا فى مصرع كليوباترا ، ولم نعد نجد شعراً وجدانياً يتغنى العواطف على نحو ما رأينا هناك . وانتهز العقاد الفرصة ، فحمل فى رسالته: « رواية قمبيز فى الميزان » » حلة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافى . ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقى فى جميع مسرحياته ، وضعف شعره فى هذه المسرحية لم يجىء كما ظمن من هذا الاختلاف، وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية ، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة التى تُضبط بالأوزان والقوافى ، وإنما أفقد قصسر شوقى فى التغني بالعواطف. وكل التصويرية والموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصسر شوقى فى التغني بالعواطف. وكل ذلك أضعف شعره وفنه فى قمبيز . وقد حاول العقاد أن يوحد القوافى فى جوانب من الحواد بين الشخوص ، ليدل على أن توحيد القوافى خير من تنويعها ، من الحواد بين الشخوص ، ليدل على أن توحيد القوافى خير من تنويعها ، من الحواد بين الشخوص ، ليدل على أن توحيد القوافى خير من تنويعها ، ضرورات نحوية ولغوية ، وهو نزاع شاعر لشاعر . ووقف أيضاً عند ضرورات نحوية ولغوية ، وهى من حق شوقى الشاعر ، إذ الشعر ليس كالنثر تحرم فيه الضرورة بل هى تجوز وتصع بإجماع النقاد .

على كل حال هبط شوق فى هذه المسرحية عن مستواه الفنى الرفيع الذى حسّلة ولكن هذا الهبوط ينبغى أن حسّلة فيه فى أثناء تأليفه للمسرحية السابقة ولكن هذا الهبوط ينبغى أن لا يجعلنا نُزْرى عليه ولا على فنه ، فكل شاعر ممثل تتفاوت تمثيلياته من حيث الجودة ، وتقصيرُه فى تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتّخذ مركزاً للهجوم عليه

والغض من شأنه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شوقى تثقل بآيات الفن الرائعة وما تحمله من بدائعه وفرائده .

## على بك الكبير

ألبَّف شوقى بعد هذه المأساة السابقة مأساته المصرية الثالثة و على بك الكبير، وهو في هذه المرة لا يختار مأساته من التاريخ المصرى القديم ، بل يختارها من التاريخ المصرى الوسيط، إذ اختار موضوعها ، كما يبدو من عنوانها ، وعلى بك الكبير، الذى أصبح رأس الماليك وزعيمهم أواخر الحكم العنماني في القرن الثامن عشر ، فعينه العنمانيون شيخاً على البلد ، وظيفة كانوا يقلدونها كبير الماليك . وكان طموحاً ، ورأى ضعف الدولة العنمانية ، فاستقل بمصر ، وحاول أن يمد سلطانه على الشام ، فأرسل أحد أتباعه في جيش ، وهو محمد بك أبو الذهب ، وفيتحت الشام ذراعيها عكا في الشام أيظاهره . وانتصر محمد بك أبو الذهب ، وفيتحت الشام ذراعيها لمصر ، فأحب أن تجرى أنهارها من تحت سلطانه . وعاد في سرعة إلى مصر مصر ، فأحب أن تجرى أنهارها من تحت سلطانه . وعاد في سرعة إلى مصر ليجهز جيشاً يقضى به على مولاه ، وبلاً على بك إلى والى عكا ظهيره ، غير مصر وتوفي بعد أيام .

ومسرحية شوق تتناول الحقبة الأخيرة من حياة البطل وما كان فيها من صراع بينه وبين تابعه ، وهي تتألف من ثلاثة فصول . ويبدأ الفصل الأول بمنظر في حنجرة من حجر قصر على بك الكبير في القاهرة حيث نرى تاجراً من تجار الرقيق وماشطة وثلاثاً من الجواري الشركسيات إحداهن ابنته وتسمى «آمال» . وقد جاء بالجواري الثلاث يريد أن يبيعهن لعلى بك ، وكان مراد بك وهوتابع ثان لعلى بك قدخل الحجرة فجأة ، وهوتابع ثان لعلى بك قدخل الحجرة فجأة ، فرآها ثانية ، وعرض على التاجر شراءها ، وكانت ثائرة على أبيها إذ يريد بيعها فرآها ثانية ، وعرض على التاجر شراءها ، وكانت ثائرة على أبيها إذ يريد بيعها كما يباع الرقيق ، وتثور على مراد ، وتأبي أن تباع له ، ولكنها تشعر إزاءه بشيء

من الود . وما يلبث أن يدخل على بك الكبير ، فيعجب بها هو الآخر ، ويرى ثورتها على فكرة الرق ، ويعلم أنها ليست من الرقيق ، بل هى بنت التاجر ، ويراها رمزاً كريماً للحرية والإباء ، فيطلب الزواج منها ، وتصبح زوجته . وفي أثناء ذلك تأتيه أخبار ثورة أبى الذهب ، فيسافر إلى عكا ، يستنصر بحليفه . وينتهز الفرصة مراد بك ، فيحاول أن يغرى آمال ، ولكنها تصد عنه . ونعرف في هذا الفصل أن مراداً وآمال أخوان ، وهما لا يعرفان ، إنما يعرف ذلك أبوهما تاجر الرقيق الذي باع مراداً لعلى بك من قبل . وتُعْرَضُ علينا في أثناء ذلك صور من ظلم الماليك للشعب واضطهاده .

وينتهى هذا الفصل الأول ، وقد عرفنا كثيراً عن شخوص المسرحية المختلفين ، وعلاقات بعضهم ببعض، كما عرفنا ضربين من الصراع أحدهما سياسى بين على بك وأبي الذهب ، والثانى عاطنى بين مراد وآمال . وجذب شوقى انتباهنا جذباً شديداً ، فإن المؤامرة التى يريدها مراد كان يرصدها القدر ويراقبها ، وكأنه يتحرك تحرك الأعمى فى المسرحية ، فهو يغازل أخته ولا يعرف أنها أخته ، وهى تصدر ولا تعلم أنه أخوها .

ونعضى إلى الفصل الثانى فيتغير المكان ، ونصبح فى عكا بقلعة صاحبها حيث على بك الكبير ، ونرى رسولا يفد عليه من مصر هو جارية من قصره تسمى شمساً . وتنبيه شمس بخيانة مراد، وأنه أغرى آمال ، وأصمت أذنيها عنه ، وفى أثناء ذلك يصل عين من عيون أبى الذهب ، ويحاول الفتك بعلى بك ، ولكنه لا يمكنه . ويرسو الأسطول الروسى بميناء عكا ، ويحاول أميره أن يتصل بعلى بك ، ويتقابلا ، ويعرض أمير البحر الروسى أن يغز و معه مصر إذ كانت تركيا فى حرب دائمة مع الروس ، فلما علموا بنباً على بك الذى يقص أطرافها من الجنوب أرادوا مساعدته ، ولكنه أبى ، وصور شوقى الباءه تصويراً وطنياً وإسلامياً رائعاً ، وفى الوقت نفسه صور أساه وألمه من ابنيه اللذين رباهما فأحسن تربيتهما ، أما أحدهما فيريد أن يستولى على ملكه ، وأما الثانى فيريد أن يستولى على ذوجه ، أو كما يقول هو بلسانه :

ما لى محمد الأثيم يكيد لى ومراد الباغى يدوس وسادى وينتهى الفصل وقد عرف من شمس أن أعوانه أعدوا جيشاً فى الصالحية، ليهجموا به على خصمه، وهم ينتظرونه انتظار النبات للمطر، ويدعووالى عكا وجنوده معه للسفر، ويلبني دعوته هو وجنوده.

وفي الفصل الثالث نرى أبا الذهب في الصالحية ينتظر أخبار الحرب التي دارت بين جيشه وجيش على بك الكبير ، وقد وقف بباب السرادق خادمان مصريان يتحدثان عن ظلم الماليك وبطشهم في مصر . وما تلبث الأخبار أن تفد على أبي الذهب تحمل إليه بشرى انتصار جيشه ، وأن مراداً ربى بنفسه على على بك الكبير ، وجرحه جرحاً بليغاً ، كما جرح أيضاً تاجرالرقيق الذي خصاً آمال بعلى دونه . ويشحمل ألجرحي مع الجيش المنتصر . ويكثر تاجرالرقيق مراداً ، ويكشف له الحقيقة وأنه أبوه وأبو آمال ، فهما أخوان . وتظهر آمال وترى أباها جريحاً ، ويكطالعها مراد على السر ، وتبكى أباها . وما يلبئان أن يريا على بك ، ويندم مراد ولات حين مندم . ويظن على بك بزوجته الظنون ، ولكنها تطلعه على الحقيقة ، فيعطف عليها وعلى أخيها ، وما يلبث أن يحدث أخاها عن حرج مركز الماليك وأن سلطانهم مضمحل لا محالة ، وأن أبا الذهب إنما يكشى مركز الماليك وأن سلطانهم مضمحل لا محالة ، ويضم الماليك من حوله ، باللذات والشهوات ، ويوصيه أن يمكربه ، ويضم الماليك من حوله ، بين آمال ومراد من الأخوة ، ويعد أخاها أن يُعدِي عليها في قصرها نعمته ويرة كالغيوث السواكب .

والمسرحية جيدة من حيث تصميمها ، ومن حيث تداخل نوعى الصراع اللذين امتداً فيها ، فقد استمرا متشابكين ومتصلين اتصالا منطقياً ، واتصلت الحركة أيضاً واطردت. وواضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختار لها شوقى الحقبة الحطيرة من حياة على بك الكبير ، ولم يوزّعها على حوادث مختلفة وأشخاص كثيرين ، بل ركزها في حدود ضيقة ، فلم يمد أطنابها إلى حقائق العصركله ، بل اكتفى ببعض هذه الحقائق .

وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلى ، وقد قصد شوقى بها المارضاء الشعور الوطنى ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحد مما كان عليه الأمر فى مصرع كليو باترا وقمبيز . فبطلة الأولى أغرقت بلادها فى محيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخوص . أما هذه المسرحية فبطلها من أفذاذ الماليك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد، وقد استطاع أن يخلصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها ، وأن يعد طاة كريمة .

وشوق لا يستغلُّ فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغل أيضاً الشعور الإسلامى، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستهلها بقول الماشطة حين سمعت أذان العصر فى قصر على بك :

ما زالت السُّنَّه والبِرُّ في مصْرِ يا ربِّ أَيَّدُها بالعــزِّ والنَّصْرِ

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغل أيضاً العاطفة العربية التي تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد . ويمزج بين هذه العواطف جميعاً في كثير من جوانب المسرحية ، ويستخرج منها ألحاناً وأنغاماً كثيرة ، كأن يذكر على بك الكبير ووجوده في قلعة ضاهر والى عكا وعونه له ، فيقول :

أنا في دار مسلم عربيٍّ مانع الجار مُكْرِم الضَّيفان

وتتردد فى المسرحية كلمات الكرم والوفاء والشجاعة والنجدة وغير ذلك من الصفات النبيلة التى يقد سما العرب . وتلتحم هذه العواطف وتبلغ غايتها فى نفس على بك الكبير حين يعرض عليه أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر ويردها إليه ، فنراه يقول :

رَبًّاه ماذا يقول السلمون غدًا إن خُنْتُ قوى وأعماى وأخوالى يقال فى مَشْرق الدنيا ومغربها فعلتُ فعلة نَذْلٍ وابن أنذال أَجل سَموتُ للك النيل أَطلبُهُ بِمَّتى وبإقداى وأفعالى

أرى الذناب على غابى وأشبالى لم ألتمشها بخلقٍ فاضلٍ عالى ف سُلَّم من ثعابينِ وأَصْلال ِ(() لا أستعين على الأهل الغريبَ ولا بُعْدًا وسُحْقاً لعلياءِ الأمور إذا الموتُ في ثَمَرِ تَرْقى لتجنيةً

ويصمِّم أن لا يمد للقائد الروسيّ يدًا، وأن لا يخون أهله وبلده، وهو في ذلك ليس سياسيا ولا رجل حيلة ومكر وخداع، وإنما هو رجل مروءة ووفاء ودِين ووطنية. وييأس أمير البحر الروسي، ويفضى على بك إلى نفسه، ويتردد بين قبول المقترح الروسي ورفضه، ويثوب إليه عزمه، فيقول:

إن الجناة على هم أولادى مهدى وكان بغيرها ميلادى بعد الشباب مراتب القواد فاعتضت تيجانا عن الأصفاد لوساوس الشهوات والأحقاد ضعفاء مهزولين غير شداد من أنعم سلفت وبيض أيادي لك في الشباب وهياًت من نادي

ماذا جَنَتْ مصرً على وأهلُها ما ضرً مِصْرَ وضرَّنى أن لم تكن بلد رعانى فى الصِّبا وأحلَّنى ودخلتُه عَبْدًا كيوسفَ مُشْتَرَّى لا ، يا على اسمع نُهاك ولا تُصِخُ لا تَرْم بالروس الشَّداد جماعةً لا تَنْسَ موضع مصرَ واذكر مالها لا تَنْسَ ماذا ألَّفَتْ من سامرٍ

وليس على بك الكبير وحده هو الذى يصدر عن مثل هذه العواطف ، بل نجد غيره كذلك من شخوص الرواية يستظهرون خاصة العاطفتين: الوطنية والإسلامية . وأيضاً فهناك من استظهروا العاطفة العربية ممزوجة بالعاطفة

<sup>(</sup>١) أصلال: جمع صل: حية خبيثة.

القومية ، كأن يسأل أبو الذهب والى عكا بعد أسره أهو من فلسطين أم من أرز لبنان أم من الشام ؟ فيجيب :

كل هذا هناك مولاى أَصْلُ واحدُ يجمع الرجالَ وفَضْلُ عَرَبٌ كلُّنا ومنطقنا الفُصْ حَى وآباؤنا نِزارٌ وذُهْــلُ

وكأن شوقى تطور في مسرحياته على نحو ما تطور في شعره الغنائي، فقد بدأ مصريًّا، وتقدم فأشرك مع وطنيته العروبة والإسلام. وهو في هذه المسرحية يهتدى بهذا التطور، فهى تُرْضى العواطف الوطنية والإسلامية والعربية في غير موقف من مواقفها.

ور بماكانت هذه العواطف أهم الأسباب في ضعف المسرحية، فهي على الرغم من أنها تتفوق على قمبيز في البناء المسرحي نراها تقصّر عنها في البناء العاطني، إذ جعلها شوقي فوضي بين عواطف مختلفة . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخصية على بك الكبير في القوة التي كان ينبغي أن تُعرّض بها، بل نحن نراه متردداً إزاءه ، فبينا يصفه بصفات النبل والكرم والمروءة ، ويأبي أن يسترق روجته آمال ويعقد قرانه بها حرة كريمة ، ويعفو عن المصرى الذي دسة أبو الذهب لقتله ، ولا يأتمر مع الروس بمصره ووطنه . بينا هو بهذا الخلق الفاضل العالى كما يقول شوقي نفسه في بعض شعره نراه يُجدي على لسانه وهو مجروح :

صَيِّرْتُ حَرْبَ الترك وَجْهَ سياستى حتى اقتنيتُ عداوةَ الأَقوامِ وكَفَرْتُ إِحسان الذين خدمتهم حتى تجرَّأ خادى وغلاى ولا يكنى شرقى بذلك بل نراه يُجنرى على لسانه حين لتى أبا الذهب:

محمَّدُ نَلْ كُ لَلَ ماشت منى وسالى أَلومُ لك والسَّمُ فَنى المعاد له والعُلر عَنَى المعاد عَنِّي المعاد عَنِّي

وكأنما أبي شوق إلا أن يطعنه في صميم خلقه ، كما طعنه مراد في جسمه . ومعنى ذلك أنه لم يعرف كيف يمجد هذا المصرى الأول في تاريخنا الحديث الذي حاول أن يستقل بمصر ، وما من ريب في أن نفسه كانت كبيرة ، وليس عفواً أن لُقيّب بعلى بك الكبير .

وأكبر الظن أن هذا الموقف المضطرب من شوقى إزاء بطل المسرحية الما يرجع إلى أنه ألف هذه المسرحية مرتين ، أما الأولى فكانت فى باريس فى أثناء بعثته كما ذكر ذلك فى مقدمته لشوقياته، وأماالثانية فكانت سنة ١٩٣٧ ويظهر أن التأليف الأول فى عهد الحديوى توفيق ، وما كان يستشعره شوقى من حب للترك حينئذ، وما كان يراه من تمجيدهم ، هو الذى دفعه لأن يجعل على بكالكبير قد كفر إحسانهم ، وما زال به حتى جعله غادراً خائناً . ولم يتنبه فى التأليف الثانى إلى أن يزيل هذه الوصمة عن جبين الوطن وجبين بطله ، فخرجت المسرحية ، وهى لا تنهض بأمجاد مصر فى بطلها العظيم . وبذلك لم تنجح ، لأنها لم تتجاوب التجاوب الصحيح مع الروح المصرية الوطنية ، وخارت قواها أن تصعد فى مراقى الفن إلى حيث مصرع كليوباترا أهم ماسيه المصرية

وقد هاجم شوق فى الفصل الأول الرق على لسان الشخوص، وهى مهاجمة لم يكن يعرفها عصر المسرحية ، وإنما يعرفها عصر شوقى نفسه الذى عاف أن يُقلَّب الآدميون تقليب الحُصْر ، أو تقليب السلّع ، فألنى أسواقهم وحرم بيعهم ، إذ عند الرق والموت على حد سواء كما يقول شوقى فى بعض شعره . ونرى فى الفصل الثانى على بك الكبير يسأل المصرى الذى ابتغى قتله عمن أمره بذلك ، ويستطرد فيقول :

ومَنْ بذَل المالَ بى مُغْرِياً وكيف أتاك جَــواز السَّفَرْ ولم تكن تقوم فى حدود البلاد الإسلامية فى أثناء العصور الوسطى حواجز تُلزم بجواز سفر ، بل كان المسلم يتنقل فى هذه البلاد متى شاء وكيف شاء بدون جواز ، إنما الجوازات من عمل العصر الحديث.

ويجرى فى المسرحية عنصر فكاهى لا يعتمد على الحسية كما رأينا فى قمبيز وإنما يعتمد على الدعابة الرقيقة . على أنه لا يمتد فى المسرحية كلها ، بل يقف به شوقى عند الفصل الأول ، وخاصة فى أثناء الحوار الممدود بين الماشطة والجوارى أو بينها وبين على بك . وينقطع هذا العنصر فى الفصل الثانى ، ويعود فى شكل سخرية ، ولكنها لا تجرى بألفاظ ، وإنما تجرى بصورة من المعارضة ، إذ نجد مراداً يحمل حملة عنيفة على جيش على بك سيده ، ويأبى إلا أن يطعنه طعنة نجلاء ، وهو لا يعرف أنه زوج أخته . وكأن القدر كان يراقب مؤامرته بصهره ، ويسخر منه ومن فعله .

وقد ي المسرحية التيار الحلق ، وكان الصراع نفسه بين على بك الكبير وعمد بك أبي الذهب صراعاً بين عناصر الحير والشر ، وظفر الشر بالخير ، ونكل به ، فقد اتخذ شوق على بك مثالا للخلق الكريم واتخذ أبا الذهب مثالا للخلق الرذيل ، ونصر ثانيهما وأعلى كلمته . وهو بذلك يتطابق مع التاريخ . وأنصف والى عكا على لسان أبى الذهب ، فدعاه سموأل الوفاء . أما آمال فجعلها مثالا للزوجة الوفية على الرغم من حبهالمراد ووقوعها في حبائله ، وإنها لتولني وجهها عنه ، ثم تخلو بنفسها ، فيصطرع في قلبها حبها ووفاؤها لزوجها ، فتقول :

وَيْحَ قلبي يُحِبِّه؟ كذب القل بُ وبُعْدًا لحبَّه ألف بُعْدِ هو هِرَّ مشي على حُجـراتي وتناسي أمانة الزوج عندي لا ، بل القلب شغلُه بمراد هو شغل من الحياة وقصدي ربً مالى أحس نحو مراد شُغَفًا زائدًا ولَوْعَة وَجْدِ وحناناً كأنه رقة العِشْ ق جرى في دى ولحمي وجلدي كيف قلبي تحبُّه ؟ كيف تَهوا هُ ؟ بودِي لو تستفيق بودي لمَ لا أشتهى مرادًا وأهوا ه ومالى أغالب الشوق جهدى ومرادً ألذً في العين لَمْحًا من سَنا الصبح بعد ليلة سُهْدِ لا وربِّ الحلال والحق آما ل ارجعى للصواب آمال جِدِّى أنتِ من أمَّة تصون حمى الزَّوْ ج وتقضى حقوقه وتودًّى ربِّ لا تجعل العلاقة إلا من سلام إذا التقينا وردًّ ربِّ إن البلاء منى قريب وأرى حُفرةً وأخشى التردِّى ربِّ لا تَقْضِ أَن أَخونَ عليًّا وأعنى على الوفاء بعَهْدى ربِّ لا تَقْضِ أَن أَخونَ عليًّا وأعنى على الوفاء بعَهْدى أنا حَيْرَى وأنت تَهْدِى الحَيَارَى كيف أَهْوَى على هَوَى الزوج عندى أنا حَيْرَى وأنت تَهْدِى الحَيَارَى كيف أَهْوَى على هَوَى الزوج عندى

وهى حائرة فى هذه المقطوعة بين عاطفتى الحب والوفاء للزوج ، ولكن يبدو من خلال حيرتها أنها ستلبِّى الواجب ، وأنها لن تـَصرع وفاءها، فهى تستعين بربها ، وينير لها الطريق ، فتقول .

لا لا رويدكِ يا آمالُ لا تَثِيى على الأمير ولا تجزيهِ طُغْيَانا واحْمِى حِمَى اللَّيْثِ فى أيام غيبتهِ إن الَّلباة تحوط الغابَ أحيانا هَبِيه لم يخلع الدنيا عليكِ ولم يلْبِسْكِ تاجاً وَلم يُنْزِلْكِ إيوانا هبيه لم يَنْفَجِرْ قبل الزواج ولا بعد الزواج ولم ينهلَّ إحسانا هبيه سافَر فى شأنِ له جَلَلٍ يَبْنِى لدولته فى الأرض أركانا أما هو الزوج يُرْعَى حَقُّ غَيْبَتِه وتجعلُ الحُرَّةُ الفُضْلَى له شانا لقد أقامكِ فى محرابهِ مَلكاً لا تجعلى الملك المهدى شيطانا

وبذلك ينتصر واجب الوفاء للزوج على الحب، وتسهر على عهده سهر اللباة

على حِمَى الغاب، وتكسو هذا الحِمي عزة ومهابة ووقارًا وجلالة.

و بجانب هذه المثالية الحلقية نجد شوقى يستخدم فن الحكم وينشره فى المسرحية، يريد أن يُحكّيها به . وقد لاحظنا أنه لم يعن بهذا الفن فى قمبيز إذ كان مشغولا بالحوادث والشخوص ، أما فى هذه المسرحية فكان عنده فرصة كافية من الوقت ، وكان مجالها يسمح له بأن ينثر تعليقاته فى ثنايا الحوار وأثناء عرض الشخوص والأقوال والأفعال ، فن ذلك قوله :

كُلُّ نُصْح يقال للقلب في التَّرْ كِ وفي سَلوَة الهوى غير مُجْدِ وقوله :

إذا ما بَغَى الأَهلُ والأَقربون فكيف من العسالمينَ الحدَّرُ

ما النجدةُ الحقُّ إلا صاحبٌ دَمُهُ عند البلاء دى أو ماله مالى وقوله :

لا تُحْوِ دارُكَ أَرْقَما حَيى تُحَطِّمَ نابَهُ

وهو لا يفرط فى ذلك ، وإنما يستخدمه فى مواضعه وفى الأماكن التى تحتمله ، وكأنه يريد أن يغذًى به المسرحية ويزيد فى قوتها الخلقية دون أن يفسدها أو يشوهها بالمواعظ والعبر الكثيرة .

وعلى نحو ما تدفق التيار الحلق في هذه المسرحية تدفق التيار الغنائى ، فانتهز الفرصة شوقى كثيراً ليبث مواقف للغناء والتلحين ، فأحد الرقيق الشركسي يتغنل بذكر بلاده كما يتغنى حين تعلن خطبة على بك الكبير لآمال ، وتتغنى فرق الجيش المصرى بأناشيد مختلفة وهي عائدة من نصرها ومارة بسرادق أبي الذهب. غير أنا نلاحظ أن الأغاني والأناشيد كلها ليس فيهاحيوية ، فهي لا تنفجر بعواطف قوية ، وكأنما كُتيب على شوقى أن لا يرتفع في الفن المسرحي إلا في المآسى التي تتقد فيها عاطفة الحب ، ولذلك نجح نجاحاً

رائعاً في مصرع كليوباترا ، ولم يستطع أن يعلو إلى أفقها لا في قمبيز ولا في على بك الكبير، على الرغم من أنه حاول أن يلتفت في الثانية أكثر إلى خصائصه الغنائية . ونوى ذلك واضحاً في مواقف على بك الكبير إذ أجرى على لسانه شعراً حماسينًا كثيراً وآخر فيه شكوى من الأصحاب ومن الزمان . وكلا اللونين نجده في الشعر الغنائي العربي ، ومع ذلك نجدهما باهتين في المسرحية . وكلُّ ذلك في رأينا مصدره أن كثيراً من شعر هذه المسرحية أَلفُّ وشوقى لا يزال شابًّا لم تكتمل له القدرة البلاغية في التعبير . وقارن بين بكاء أنطونيو لنفسه ومجده قبيل انتحاره الذي صاغه في مقطوعته « روما حَنانك» وهذه المقطوعة لعلى بك الكبير وهو مجروح ومحمول على سرير من جريد :

وطُوَى الزمانُ ورَيْبُهُ أعلامي وأروم والأيام دونَ مَرامى لم يَكْفني فطلبتُ مُلكُ الشام حتى اقْتَنَيْتُ عداوة الأَقُوام حنى تجــرًا خادى وغلامى وكذاك رُكْنُ بَنايةِ الأَوهام حیناً وحام علی شَباه حُسَای وَطِئَتْ جواهرَ عَرْشها أَقدامي حتى انتبهت فلم أَجِدُ أَخُلامى جعلت سرير القَش كلُّ حُطامى واليوم لا خلني ولا قُــدَّاي وغدًا أجر منبّى وحِمَاى

وَبْحِي تفرَّق عسكرى وخيامي أحتالُ والأحداثُ تُفْسِدُ حيلتي لما طوت مُلْكَ الكنانة راحتي صَدُّتُ حَرْبُ الترك وَجْهُ سياسَتِي وكَفَرْتُ إحسانَ الذين خَدَمْتُهم في الصالحيَّة مالَ صَرْحُ مطامعي النصر غاب وكان طاف برايتي وحُمِلْتُ في سرُر الجريد ببلدة قد عشتُ بالدنيا العريضة حالما دنيا أردت من العروش حُطامها بالأمس جلَّلتِ الترابُ مواكبي اليوم أرسف في دى وجراحتي فإنك ترى المقطوعة لا تنهض نهوضاً رائعاً بالموقف على نحو ما عودنا

شوقى فى مسرحيته الأولى، وكأنه هبط در جات على السلم الموسيقى لشعره، فالأسلوب يتوقف مراراً والصور لا تثير عاطفة ولاحرارة، وكأنما شوقى أخذ يعيد نفسه ليكون ممثلا ، لا ليكون مغنياً ، ولا ليدمج الغناء بالتمثيل إدماجاً بديعاً فى القوالب والعبارات والصور والألحان والأنغام . وبذلك أصبحنا نقرأعنده تمثيلا، وقلمانذ كر أننا نقرأ عنده شعراً . وطبعاً لم تتختف خصائصه الغنائية بتاتاً، بل أخذت تظهر من حين إلى حين ، ولكنها على كل حال تضعف ضعفاً شديداً .

وربماكان من أسباب ضعف قمبيز وعلى بك الكبير أن شوقى لم يكون لنفسه فكرة دقيقة عن الروح المصرية السارية فى عصورها المختلفة ، فهذا الشعب الذى سلبت حقوقه السياسية فى عهد الفتح الفارسى واستمرت تُسلب حتى عهد على بك الكبير، إذ كان يسلبها العثمانيون والماليك جميعاً ، هذا الشعب نراه فى قمبيز وفى على بك الكبير بدون فلسفة ، وكذلك شأنه فى مصرع كليوباترا ، فهو دائماً يتقبل كل ما فى الحياة ، عقله فى أذنيه ويهزأ به الفاتحون والحكام والسلاطين .

واختار شوقى أياماً سوداء فى تاريخ مصر لتمثيلياته القومية الثلاث ، ومع ذلك لم يصور الشعب وإحساسه الباطنى بالظلم ، صور مظالم الماليك حقاً ، ولكنه لم يصور إحساس الشعب العميق بوجود الآلام والشرور فى العالم وإيمانه بتغلب الشر على الحير ، على نحو ما تغلب أبو الذهب على ولى نعمته على بك الكبير .

وفى رأينا أنه كان ينبغى لشوقى أن يتخذ لنفسه فلسفة ، وهو يرافق مصر فى لحظات رهيبة من تاريخها ، فيبرز لنا إيمان شعبها بالقدر مثلا، وأنه أصبح يسلم بالنافع والضار والصالح والطالح ، فكل ما تأتى به المقادير سواء ، أو يبرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلاطين ، وصلابتها حتى كأنها الصخر ، تراوحها وتغاديها عواصف ، فلا تنال منها ولا تلين . إذن لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية ، فإذا لم تكن بها عاطفة الحب ، على نحو مارأينا في مصرع كليوباترا، ملتهبة قوية حال بينها هذا الحيط أو

قُلُ هذا الأساس الصلب وبين الضعف والهبوط عن المستوى الفي الذي تعودناه من الشاعر في شعره الغنائي

٣

## مآس عربية

ألَّف شوقى ثلاث مآس عربية هي مجنون ليلي وعنترة وأميرة الأندلس ، وكأنه أراد أن يرضى النزعات والعواطف العربية على نحو ما أرضى في المآسى السابقة النزعات والعواطف المصرية الوطنية . والمأساتان الأوليان نظمهما شعراً أما الثالثة فكتبها نثراً .

### مجنون ليلي

هى أولى هذه المآسى العربية تأليفاً ، ولم يؤلفها معارضة لمأساة أوربية كما صنع فى مصرع كليوباترا إذ ألفها معارضة لمسرحية شكسبير . ربما اطلع على مسرحية « روميو وجولييت » ، ولكن لا يبدو أنه تأثر بها ولا حاول معارضتها ؛ إلا أن تكون ألهمته من بعيد فكرة تمثيل مجنون ليلى من حيث هو تمثيل .

والمأساة فى جملتها وتفاصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى ، فهى ليست من خيال شوقى ، بل لها أصول تاريخية ، نجدها مبثوثة فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى . وهى موزعة على خسة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر نرى فيه ساحة أمام خيام المهدى ( والد ليلى ) فى مضارب بنى عامر بنجد ، حيث يسمر فتيان وفتيات . ونرى فى أيدى الفتيات مغازل ، وهن ملتفتات إلى ليلى ، وهى تقدم لهن ابن ذريح شاعر يثرب الذى يعطف على قيس ، والذى جاء يحاول أن يخطب له ليلى من أبيها .

وتتحدث الجماعة عن أشياء مختلفة ، فتتحدث عن الحسين وحالة يثرب وحكم معاوية والأمويين ، كما تتحدث عن البادية والحاضرة ، وتعرّض إحدى

الفتیات بقیس ، فتغضب لیلی ، وتعترف بحبها له ، وینشد بعض الفتیان شعراً ید عیه ، وتعرف لیلی أنه لقیس . ویستمر الحدیث ، فیحاول ابن ذریح أن یخطبها لصاحبه ، فیعاودها الغضب ، وتنشد شعراً نری فیه مشكلتها وبد ع الصراع ، فهی تحب قیساً ، وقیس شهر بها ، وامنهن عرضها ، إذ تغنی بلیلة الغیل ، حیث رآها ، غناء ، فضحها فیه ، تقول :

من هَوًى فى جوانحى مستكنّ دَنُّ قَيْسٍ من الصَّبابة دَنًى رَ فلا تَلْحَنى ولكن أُعنًى واحتفاظى بمن أُحِبُّ وضَنًى وهُو مستهتر الهوى لم يَصُنًى كان بالغَيْل بين قَيْسٍ وبينى بين عَيْنٍ من الرِّفاق وأُذْنِ ومضى شأنه وسِرْتُ لشأنى

يعلم الله وحده مالقيس الني في الهوى وقيسًا سواء أنا بين اثنتين كلتاهما النا بين حرصى على قداسة عرضى منت منذالحداثة الحبّجهدى قد تغنّى بليلة الغيّل ماذا كلّ ما بيننا سلام وود وتبسّمت في الطريق إليه

وتفض ليلى السّمر، وتنسحب لتنام. ويعُقبل قيس مع راويته زياد، ويلتقى بمنازل منافسه فى ليلى، ويسأله من أين ؟ فيقول: من سمر ليلى الممتع الشهى . ويتركه قيس ، ويطرق خياء ليلى ، فيخرج أبوها ، فيطلب منه حَطباً يوقدون به إذ فرغ حَطبَهُم . ويهتف الأب بفتاته، ويخبرها بقيس وحاجته ، فتأتى له بالحطب والنار . وما يزالان يتغنيان بجبهما ، وهو ممسك بالنار ، فتحرقه وهو مسترسل لا يدرى . وينعُمْ متى عليه ، وتنادى أباها، فيحضر ويثور للمنظر ، ويأمر قيساً أن لا يدنو من خيامه ، فحسبه أنه فضح فتاته بذكره لليلة الغيّل ، وأولى له أن لا يزيد فى فضيحها بليال أخرى .

وينتهى الفصل على هذه الشاكلة ، وقد عرفنا أن قيساً وليلي تحاباً ، وأن

قيساً تنعَنَى بها فغضب أهلها، ومنعوا الزواج بين العاشقين احتراماً لسننة معروفة بين العرب ، ستنفسط عنها ليلى فيا بعد بصورة أقوى وأوضح . وأيضاً عرفنا في هذا الفصل أن قيساً بعد عن الحى ، لم يبعد تماماً ، ولكنه كان بعيداً حين كان القوم يسمرون ، ثم هو ينعنمتى عليه ، فعقله آخذ في الاضطراب وعلى وشك أن ينصاب بلوثة أو جنون .

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نرى قيساً وراويته زياداً على سفح جبل التوب من مضارب بنى عامر حيث يبدو طريق من طرق القوافل الذاهبة إلى يثرب. ونرى جارية قيس تحمل إليه قصعة فيها شاة ذبيحة ، وصَفها عَرَّافُ النامة لأم قيس ، وقال لها إن طَعِمتها يبرأ من عشقه ، ويسأل قيس عن قلب الشاة فلا يجده ، فيقول :

وشاةٍ بلا قلبٍ يداوونني بها وكيف يداوى القلبَ مَنْ لاله قلبُ

ويعاف أكل الشاة . ويظهر أطفال في صَفّين مُقْبلين من ناحية المضارب ، فيتغنّى صَفّ مشيداً بقيس وشعره وحبه ، ويرد عليه الصف الثانى بأنه انتهك الحرمات ، وجر العار على القبيلة إذ ذكر الغيل واصطنع الحلوات . ولا نكادنتقدم حتى نجد أميراً من حكام بنى أمية يسمى ابن عوف ، قد سمع بقصة قيس وشعره ، وأعشجب به ، ويلتى بقيس . وفي أثناء ذلك يمر الحسين بن على بن أبي طالب في موكبه والحداة يحدونه ، وقيس يُغْمَى عليه . ويقول راويه زياد إنهم ساقوه إلى الكعبة العله يبرأ من عشقه ، فلما لمس الركن ومس الستشر نادى ربه من ساحته الكبرى أن لا يبطل سحر ليلى ، وأن يظل عشيقاً لها حتى يموت موتة المُضنني . ويقبل ابن عوف على قيس ، ويذكر حبه لليلى ، فينفيق من إغمائه ، وينشد قطعة عذبة من غزله ، حتى إذا رأى عطف ابن عوف شكا له الحليفة وأنه أهدر دمه ، فيقول له ابن عوف أتريد أن أكون شفيعاً لك عند الحليفة ؟ فيجيبه لا ، بل عند ليلى ، ويتعيده ابن عوف أن يسيرا إليها وإلى أهلها في الصباح .

وفى الفصل الثالث نرى الأمير مقبلا مع قيس وراويته على قبيلة ليلي، وقد

بلغهم نبؤه ، فيتلقوبهم مدجتجين بالسلاح ، ويحاول الأمير أن يترضاهم ، وتقوم مناظرة واسعة بين شباب الحي ، وخاصة بين منازل خصم قيس في ليلي وفتى كان يعطف على قيس يسمى بشرا . ويدافع بشر ، ولكن منازلا يغلبه بفصاحته وحيلته ، ويبدو أن القوم يأخذون صفّه ، إذ ينظهر لهم أنه إنما يذود عن حُرمات العرب، وعن سننة معظمة من قديم الحقب، هي أن من عشق فهتك بعشقه وغزله معشوقته أصبح واجبا أن تطرده القبيلة ، بل أن تهدر دمه . ويخلو الأمير بالمهدى أبي ليلي ويحاول أن يقنعه ، فيقول له : بل أقنع ليلي وانظر رأيها . ويلجأ إلى ليلي ، فتنصر التقاليد وترعى العادات القديمة ، وترفض عشيقها . وفي أثناء ذلك كان ورد الثقني قد جاء لحطبها ، فتطلبه وترضى به زوجاً ، وبذلك ينه شيقى على شفاعة ابن عوف وأمل قيس .

وننتقل إلى الفصل الرابع حيث نرى قيساً هائماً بصاحبته يريد أن يصل إلى دارها في تقيف ، فيضل الطريق ، ويقع في قرية من قرى الجن ، ويسمعهم يتحاورون حوارًا كله دعابة . وفيه يصورون علاقتهم بالإنسوما بين الطرفين من عداوة قديمة ، حتى أنبياء الإنس يعادونهم . فسليان قد وضع قبيلا منهم تحت الماء وسلط عليهم الطلاسم ، ووضع قبيلا ثانياً في جوف القماقم . ويعرض الشياطين في أثناء ذلك لفكرة وحيهم بالشعر إلى الشعراء ، ويذكر لهم الأموى شيطان قيس صاحبة وأنه الذي يوحى إليه بما يقول ، وأنه يُحبريه في خاطره ، ويقذف به في فكره ، شيطانه ينشده بعض شعره ، ويعرقب ألم بقريتهم ، ويعرفون أنه قيس ، ويتقدم له شيطانه ينشده بعض شعره ، ويعرقب أنه شيط أن يعرف هذا الشعر شخص ، وهو فيقول له سأمنع عنك وحيى وجرّب أن تقول شعراً . ويحاول قيس فلا يقول إلا نثراً ، فيقرف بصاحبه ، ويسأله عن دار ليلي ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها فيعترف بصاحبه ، ويسأله عن دار ليلي ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها فيعترف بصاحبه ، ويسأله عن دار ليلي ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها فيعترف بصاحبه ، ويسأله عن دار ليلي ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها عيث بلتني أمامها بزوجها «ورد » فيذكر له كيف يجلها ويقدسها كأنها محرّ من تعترف له فيه بأنه حبيب القلب ، وتشكو له عشقها وضناها حتى لتفصح قائلة : تعترف له فيه بأنه حبيب القلب ، وتشكو له عشقها وضناها حتى لتفصح قائلة :

ونحن اليوم في بَيْت على ضدَّين مُنْضَمِّ هو السجنُ على ظلم هو السجنُ على الرغم هو القبرُ حَوَى مَيْتيْنِ جارَيْنِ على الرغم

ويطلب إليها أن تهجر دار الزوجية وتتبعه فى الفلوات ، فتنفر منه ، وتردّه ، وتذكر له الضمير وحق الزوج، وأنه ينبغى أن ترعى عهده ، فيغضب ويمضى ، وقد عاد إليه جنونه . وتتحدث ليلى مع مولاتها عَفْراء، وتشكولها حبها العُدُدْريّ وعلّتها منه ، وتقول :

علَّهُ البِيد من قديم وداء ضاع فيه الرُّقَى وحارَ المفكِّي

ويُتُشْبِلزُوجها ﴿ وَرَدْ ﴾ وتحدَّثه عن مرضها وأنها أصبحت لا تشتهى الطعام ، وتسهر طول الليل لا تنام . وتعترف بأنها يائسة وأن أملا لا يراودها ، فالقدر بالمرصاد لها ولعاشقها يشن عليهما حرباً قاسية لا رحمة فيها .

وفى الفصل الخامس نرى القوم يسوّون القبر على ليلى وأبوها وزوجها يستقبلان العزاء، بل يعزى الناس الأب و يمرون على «ورد» مروراً كأنهم يستشعرون الآن عطفاً على قيس بعد أن غضبوا عليه، فينفرون من «ورد» ويتر وون وجوههم عنه. ويتفد الغريض نائح المدينة المشهور ، ومعه شاعر ، وكأنه جاء فى الساعة المرتقبة ، فيتبادلان الحديث ، ونفهم من حديثهما أنهما يلتمسان قيساً . وفى أثناء ذلك يتغننى الغريض بأنشودة وادى الموت ، وسرعان ما يأتى قيس ومعه زياد راويته ، ويلتقيان ببشر فيخبره بالفاجعة . فيرى قيس نفسه على القبر ويبكى معشوقته ، ويظهر له شيطانه ، يريد أن يرد ه إلى البوادى ، فلا يستمع إليه ، وما يزال فى بكائه . ويقبل عليه راويته ، كما يقبل ابن ذريح ، وهو يندب صاحبته ونفسه ندباً حاراً ، ويظل حتى يسمع صوتاً ضيئلا يناديه ، هو صوت ليلى الذى يعرفه ، فيقول لها : لَبَيّنك بالروح والحسم ، ويحتضر ، وهو يقول : الذى يعرفه ، فيقول لها : لَبَيّنك بالروح والحسم ، ويحتضر ، وهو يقول :

وواضح أن البناء المسرحى لهذه القصة أحدكم وضُبط إلى أبعد حدود الإحكام والضبط. فالصراع يبدأ منذ الفصل الأول، وما تزال الأحداث والأقوال تنمو به، وتنهض. وقد صُوِّرت الشخصيات أبدع تصوير، إما بأقوالها، وإما بالأقوال التي تجرى على لسان غيرها. وليس في التصميم تفكك، ولا انهيار، فالأقوال والأفعال، والحركة والحوار، كل ذلك يمتد كأنه خيط متصل، له أول واضح وخاتمة واضحة.

ولم يَسَن شوقى مسرحيته من مواد خيالية ، وإنما بناها من الأساطير العربية التي أُلَفت في القرنين الثاني والثالث عن الحب العذري الذي شاع في بادية نجد بين بني عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل في أثناء العصر الأموى ، وهوحب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال المحب غايته ، بل يظل مفتوناً بصاحبته معلقاً بها ، محروماً منها ومن لقائها .

ومن أشهر هؤلاء المحبين قيس بن الملوّح، وقصته التي رواها صاحب الأغانى، مى التي استعان بها شوقى فى تكوين هذه المسرحية . فنحن نراه فى الأغانى يحب ليلى ويتغنى بها ، فتضيق قبيلته به ، وتمنعه من زواجها، فيلح بغزله ، ويستمر فى شكوى حبه ، فترفع القبيلة أمره إلى السلطان، فيهدر دمه ، حينئذ يهيم على وجهه ، وتصيبه لوثة من الجنون . وليس هذا كل ما نجده فى الأغانى ، فنحن نجد أخباراً أخرى عن حبه لليلى وهما ناشئان يتبعان الأغنام ، وهما أيضاً متحابان يتقابلان ويلتقيان . ويتعلل قيس بعلل مختلفة للقائها ، فيذهب مرة فى طلب نار منها ، فتحرقه النار على نحو ماصور شوقى ذلك فى مسرحيته . وكان من المعجبين بقيس وشعره عمر بن عبد الرحمن بن عوف والى صدقات بنى كعب وقيسير والحرمين . وتصادف أن لتى قيساً قبل استحكام جنونه ، فسأله أن يشفع له عند ليلى وقومها ، فذهب معه شفيعاً ، ولكن قومها رفضوا شفاعته ، فانصرف ابن عوف خائباً ، وانصرف قيس مجنوناً ، تعاوده نوبات من الإغاء فانصرف ابن عوف خائباً ، وانصرف قيس مجنوناً ، تعاوده نوبات من الإغاء على مد شيء فيجيب إلا أن يند كر له اسم ليلى ، فيثوب إليه عقله . ويحدث أن يقرب من الحى ، فيلتى ببعض الصبية أو بعض الأحداث ،

وينشدهم شعره وغزله ، ويجرى ها مماً على وجهه فى البوادى والقفار ، لا يلقى من الناس إلا راويته زياداً ، ويعيش مع الوحش والظباء . ويحاول أبوه أن يرد إليه عقله ، فيأخذه إلى الحج ، لعل الله أن يزيل عنه هذا البلاء ، فيتعلق قيس بأستار الكعبة ، ويطلب من ربه أن يزيده حباً وكلفاً بصاحبته . ثم يهيم فى البادية مع الوحش ، وفى بعض الروايات أنه تبع ليلى بعد زواجها ، فلقيها على مرأى من زوجها ، وشكا لها حبه وسقمه وعشقه .

وكل ذلك كان مادة طريفة لشوقى سَوَّى منها مسرحيته، وكان خيراً له لو أنه لم يحاول مزج هذه المادة البدوية التى تبدو فيها واضحة روحُ الأسطورة بمادة أخرى عـصُرية .

ومن الأشياء العصرية التى دخلت فى المسرحية ، ولم تكن معروفة بين البدو حينئذ ما نراه فى أول منظر من مناظرها ، إذ نشاهد ليلى تخرج من خيبائها ليلا ، ويمد ها فى يد ابن ذريح الوافد اليثربي ، وتقد مه إلى صواحبها . ولم يكن شيء من ذلك يجرى فى البادية ، إنما كان يأتى الوافد أو الضيف ليلا ، تهديه النيران الموقدة ، وتنبحه الكلاب ، فيستيقظ الحى ، ويقبل عليه من يريده ويكرمه .

تلك عادتهم ، أما شوقى فأدخل ابن ذريح إلى دار المهدى أو خيبائه كما يدخل الضيوف فى العصر الحاضر ، إذ يُسْتَـَقَبْـلَ ُ الضيف ، ثم يقدًم إلى الحاضرين ، ومن الغريب أن الذى يقدِّمه ليس رَبَّ البيت وإنما ابنته ، على نحو ما تُـقدِّم فى عصرنا الضيف إلى الناس سيدة ُ البيت أو رَبَّتُه .

وليس هذا كل ما نجده فى المسرحية من موافقات عصرية ، فنحن نجد ابن ذريح يفد ليخطب ليلى إلى قيس، فلا يخطبها من أبيها على عادة العرب وعلى عادتنا نحن فى القرن الماضى ، بل يخطبها من نفسها مباشرة كما قد نصنع أحياناً فى عصرنا ، بل حتى لا نصنعه ، إنما يصنعه الأوربيون . ولم يلاحظ شوقى ذلك أو لعله لاحظه ، ورأى أن يصنعه متأثراً ببعض القصص أو ببعض المسرحيات الأوربية .

فالمسرحية عربية وتررد إلى أساطير عربية الكن فيها تأثيرات أوربية لاق هذه الجوانب العصرية فحسب ، بل أيضاً في بعض فصولها وفي بعض مشاهدها فقرية الجين والشياطين في الفصل الرابع ، وإن لاحظنا فيها تأثراً بفكرة العرب القديمة عن شياطين الشعراء ، وكذلك بالقصص الكثير عن الجن في ألف ليلة وليلة ، وأيضاً بالقصص الديني المعروف عن سليان وجينة وتسخيرهم وتعذيب الأشرار منهم بالطلاسم والقاقم ، إن لاحظنا ذلك كله فينبغي أن نلاحظ بجانبه شيوعهم وظهورهم في مسرحيات شكسبير ، وخاصة الجنيات ، وكأنما يقلد شوقي في ذلك شكسبير وغيره من شعراء الغرب وأدبائه .

وبدا فى هذه المسرحية العنصر الفكاهى بأقوى مما كان فى المسرحيات السابقة ، بل إنه ليأخذ شكل تيار ، تظهر مياهه فى غير فصل ، وهو لا يجرى فكاهة سطحية ، وإنما يجرى دعابة ، وتتراءى هذه الدعابة منذ المنظر الأول فى مجلس السمّر ، إذ تتحدث ليلى فتتضاحك صواحبها ، ويقلن :

# ليلي على دين قَيْسٍ فحيث مال تميلُ وكلُّ ما سرَّ قَيسًا فعند ليلى جميلُ

وما يزلن يتطارحن هذه الدعابة ، فإذا ذكرت ليلى عفواً قيساً وجرى على لسانها قُلُن َ: حَدرت رجلها ونحو ذلك مما نجده في المنظر الأول ، وخاصة حين ينشد بشر شعراً يقول فيه إنه قتل ذئباً رآه يأكل ظبياً ، فتفضحه ليلى ، وتقول إن الشعر لقيس وليس لبشر . ويهبط التيار أو يتلاشى في الفصل الثاني ، ثم يعود في الفصل الثالث حين يخطب منازل ، ويردد : اصغوا لي إذن ثم ظنوا كيف شئم في الظنون ، ويمدح قيساً ، والجمهور أو القارئ يعرف كذبه ، فإنه خصم قيس في ليلى . وكل ذلك لا يثير القهقهة ، ولكنه يثير الابتسام . ويشتد الابتسام ، وقد ينقلب ضحكاً في الفصل الرابع في قرية الجن من الناس ، فيقول قائلهم :

لنا وما لنا صُورٌ نرى ونسمع البشر

# نقول حين نصطدم بسادةٍ أو بخَدم صَمَمْ صَمَمْ صَمَمْ صَمَمْ صَمَمْ صَمَمْ صَمَمْ

و تجرى على ألسنتهم دعابات مختلفة ، وخاصة حين يصورون عداوة الإنس لهم . ويقترب منهم قيس فيسأل أحدهم : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام ؟ فيسأله آخر : ولم ؟ فيقول : نتسنت لعمركم الجواء ، ويسأل ثالث : وما فى الجو ، فيجيبه الأول : ربح آدى ، ففيه نتانة وله ذكاء :

## إذا البَشري مَرَّ على يوماً فقد مرَّت عليَّ الخُنفساء

ولعل فى ذلك ما يدل دلالة واضحة على أن العنصر الفكاهى اتسع فى هذه المسرحية بالقياس إلى المسرحية السابقة ، فقد كان هناك سطحيًا ، لا يكاد يمس داخلا ولا جوهراً ، أما هنا ففيه هذه الفكاهة الخفيفة والدعابة الرقيقة ، التى تعبر عن صفاء نفس ودقة حس .

وإذا كان العنصر الفكاهى انقلب تيساراً فى هسده المسرحية فإن التيار الخلقى استمر متدفقاً ، وأتيح لشوقى أن يزيد فى تدفقه عن طريق بطلة المسرحية ليسلى ، فقد جعلها تحب حباً عدرياً بريشاً ، لم تدنسه أيَّ لذات حسية، كما جعلها تحافظ على الواجب من تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجية، وترجع إلى ضميسرها فيما تقول وتفعل، وإنها لتموت محبة لقيس ومحترمة لزوجها، لم تفرِّط في عِرْضها وشرفها ولا في كرامة التقاليد.

وانتهز شوقى فرصة البيئة الإسلامية التي كانت مهداً لحب قيس وليلى ، فأدخل اسم الحسين وموكبه فى المسرحية ، ليستهدف ذكر الرسول الكريم ، وليله "خل عنصر الدين والعاطفة الدينية ، حتى لاتكون عاطفة الحب ولاعاطفة العروبة وحدهما فى المسرحية ، بل تشركهما العاطفة الإسلامية ، وإنه ليقول :

الحذارَ الحذارَ من غضب الله يومن سُخْطه الحذارَ الحذارا

وفى أثناء ذلك ووراءه يعتد شوقى بالكرم وبمعان خلقية مختلفة . ولم تكن الحوادث فى المسرحية تؤهل على نحو ما رأينا فى مسرحية مصرع كليوباترا لحيكم كثيرة ، ومع ذلك لايزال شوقى يستخرج العبرة والعظة فى كل ما يعرض أمامه من علاقات الناس ومن أقوالهم وأفعالهم ، على نحو ما نجد فى قوله :

قدَّرتُ أَشياء وقيَّر غيرها حَظَّ يَخُطُّ مصايرَ الإِنسانِ وقوله:

وما ضرَّ الورودَ وما عليها إذا المزكومُ لم يطعم شَذاها وقوله:

وكم مَنْ سقيتَ بشَهْدِ الودادِ فلم يَجْزِ إلا بصاب الإِبَرُ ولكن على كل حال لا تكثر مثل هذه الحكم فى المسرحية ، لأن جوها لم يكن يحتملها ، فلم يتوسع فيها شوقى ، بل ظل فى الحدود المحتملة .

وأهم تيار في المسرحية هو التيار الغنائي ، فلا يزال شوقى في هذه المسرحية يؤهل لمواقف الغناء والتلحين ، بل لعل هذه المسرحية تصلح أكثر مما سبقها لهذه المواقف . ولا يزال شوقى ينتهز لها الفرص ، فنجد في الفصل الثاني صَفيّين من الأحداث ، يتغنى أحدهما بمديح قيس ، ويتغنى الثاني بذمه ، وتمرُّ قافلتان بقيس ، ومعهما الحبُداة يحدون وينشدون . ونستقبل في الفصل الحامس الغريض مغنى الحجاز ونائحه المشهور ، فيتغنى وسط مقابر بنى عامر ، وقد ماتت ليلي ، بغناء حزين يبدؤه بقوله :

# وادى الموت سلام وسقى القاع غمام

ومعنى ذلك أن شوق لا يزال كما عهدناه ممثلا ومعنياً ، فهو لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يعنى أيضاً ، وأن يشرك مع التمثيل التلحين . وقد ذهب يكثر من الصور الشعرية ، تارة يبتكرها ابتكاراً ، وتارة يولدها من الصور القديمة ،

وقد تغنتًى قيس طويلا، كما يقول الرواة، بالظباء وأنها تشبه صاحبته، أما شوقى فيقول على لسانه لليلي :

حَبَّبَ البِيدَ أَنَّها بكِ مصبوغة الصَّورُ فكل صور البيد الجميلة تشبه ليلى ، بل إنها تصبغها من حولها بأصباغ جمالها وألوانه ، ويقول في الحياة والموت :

وهل نحن إلا على حُفْرَةٍ هي الأرض أو هي قَبْرُ البشر المحجَّبَةُ بغرور الحياةِ يراها إذا غَرْغرَ المحتضر(١)

وتكثر مثل هذه الصور فى المسرحية ، إذ كان شوقى مصوراً على الرغم من أن المسرحية وجدانية ، وأنها لا تحتمل التصوير ، ومع ذلك لا تزال تلمع على أشعارها هذه الحيالات . ومن أجملها وأبرعها تلك الصور التى رسم فيها الجن والشياطين ، إذ يقول على لسان قيس :

ثلك من الجن لعمرى شِرْذِمَهُ وهَاده خيلهمُ المسوَّمَةُ نعامَةٌ كالفرَسِ المطهَّمَةُ وأُرنَبُ مُسْرَجةً ومُلْجَمَةً ومُلْجَمَةً ومَلْجَمَةً

يا عجبا كلَّ العجَبْ الجنُّ منى عن كَثَبْ سودً دقاق في العبو ن كالدُّخانِ في الحطَبْ يخرج من أفواهها ومن عيونها اللهَبْ مِنْ كل مَنْ جالَ بقَرْ نيهِ وصالَ بالذنبُ

وكأن شوقى يريد أن يحتفظ لنفسه فى مسرحية الحب الخالص. مسرحية قيس وليلي ، بخصائصه الشعرية من حيث روعة التصوير ودقته .

<sup>(</sup>١) المحتضر: من دناموته. غرغر: ترددت روحه في حلقه. (٢) شيهمة: قنفذ له شوك طويل.

و خفیت فی هذه المسرحیة نزعة التطویل النی کان یلجاً إلیها المتحدثون أحیاناً فی مسرحیة مصرع کلیوباترا ، كما خفیت مواقف الكلام المجرد علی نحو ما شاهدنا فی موقفی أنطونیو و كلیوباترا قبیل انتحارهما ، إذ أنشدا قصیدتین طویلتین عرضنا لها آنفاً . ور بما كان الموقف الذی یشبه موقفیهما فی هذه المسرحیة موقف الشاعر الذی جاء مع الغریض للبحث عن قیس ، فإنهما حین ألماً بمقابر بنی عامر أنشد الشاعر قصیدة طویلة كأنها رثاء لمیت ، وهو رثاء أطال فیه بدون داع . ولا شك أنه آذی الحركة المسرحیة

والمسرحية كلها نُظمت كما نظمت المسرحيات السابقة على أوزان وقواف مختلفة، ولكنا نلاحظ أنه استخدم الأوزان القصار ،وقد أعطى ذلك المسرحية كيات موسيقية كثيرة ، وجعلها تتناسب مع الحوار، إذ الحوار المسرحي يميل إلى الإيجاز ، والسؤال والإجابة بالشطر القصير خير من السؤال والإجابة بالشطر الطويل لأنه أكثر إيجازاً وتركيزاً .

ومما يلاحظُ في وضوح أن شوقى أفاد في هذه المسرحية من الشعر العند ري الذى قرأه في الأغانى لقيس ولغيره من العذريين فوائد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثير روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضاً رائعاً في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقى لم ينفد في مسرحية مجنون ليلي من القصص العذري فحسب ، بلأفاد أيضاً من شعر العذريين وتمثلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلي وعن غيره منهم ، اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العذرية المبثوتة في الأغاني ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً عذرياً لعل اللغة العربية لم تظفر به في أي عصر من عصورها . أما في الأندلس وفي بغداد فقلا عرفوا شيئاً من هذه العذرية ، وأما في مصر فعرفوا المنذلس وفي بغداد فقلا عرفوا شيئاً من هذه العذرية ، وأما في مصر فعرفوا شيئاً منها ، ولكنهم لم يبلغوا مبلغ شوقى لأنه لم يكن لهم شاعريته ولم يكونوا يستطيعون أن يحلقوا حيث يحلق في أجواء الفن والشعر العليا ، ولنستمع إلى هذه القطعة التي لا يزال يغنيها عبد الوهاب والتي نظمها شوقى على لسان قيس حين سمع شخصاً يتغني بليلي :

نَشُوانُ فى جَنبات الصَّدْرِ عِرْبيدُ وهل ترنَّم فى المزماد داوُودُ سحرٌ لعمرى له فى السمع ترديدُ كما تردَّدُ فى الأَيْك الأَغاريد أم المنادون عُشَّاقٌ مَعاميدُ جبالُ نَجْدِ لهم صَوْتاً ولا البِيدُ فلااءُ ليلى الليالى الخُرَّدُ الغيدُ وثاب ما صرَعَتْ منى العناقيدُ وثاب ما صرَعَتْ منى العناقيدُ حتى كأنَّ اسمها البشرى أو العيدُ حتى كأنَّ اسمها البشرى أو العيدُ لا الحيُّ نادوا على ليلى ولا نُودوا

فالقصة العذرية القديمة لم تلهم شوقى حوادث مسرحيته فقط ، بل ألهمته أشعاره العذرية أيضاً، وكأنما انساب فيه نفس المعين العذري الذي كان ينساب في قيس وغيره من العذريين، وهو انسياب جعل تصويره للحب في هذه المسرحية يرتفع آماداً بعيدة فوق تصويره له في شعره الغنائي الخالص، إذ يزخر بالحنين والصبابة والشوق واللهفة . وهذه قطعة أخرى غناها حديثاً محمد عبد الوهاب، فشاعت على ألسنة المصريين ، وفيها يخاطب قيسس جبَبَلَ التو باد المطل على مضارب بني عامر ، يقول :

وسَقى الله صبانا ورعَى ورضَعناه فكنت المُرْضِعَا وبكَرْنا فسبقنا المطلعا

جبَلَ التوباد! حَياك الحَيا فيك ناغَيْنا الْهوكى فى مهدهِ وحَدَوْنا الشمسَ فى مغربِها ورعينا غنم الأهلِ مَعا الشبابينا وكانت مَرْتَعَا وانشَنَيْنا فمحونا الأربعا تحفظ الريح ولا الرملُ وعى لم تزد عن أمس إلا إصبعا هاجي الشوق أبت أنتسمعا فأبت أيامه أن ترجعا

وعلى سَفحك عِشْنا زمناً ملعباً هذه الرَّبُوة كانت ملعباً كم بَنَينا من حصاها أَرْبُعاً وخَطَطْنا في نَقا الرَّمْلِ فلم لم تزلُ ليلى بعينى طِفْلةً ما لأَحجارك صُمَّا كلما كلما حِثْنُكَ راجعتُ الصِّبا قد يهون العمرُ إلا ساعةً

وهذا شعر فى الحقيقة ننظم ليمثّل وليغنّى فى الوقت نفسه ، وليس ذلك فحسب ، ففيه فسحة واسعة فى العاطفة وكأنما شوقى يعتصر به قلوب سامعيه ونظّارته وأفئدتهم اعتصاراً. وتجرى هذه الروح فى المسرحية كلها، وإنها لترتفع فى نهاية المسرحية وفى أثناء ندب قيس لمعشوقته ،حتى تمس أوتار القلوب وأعصاب العيون مستًا عنيفاً ، واسمعته يقول حين انتهى إلى قبرها :

عرفت القبورَ بعَرْف الرياحِ ودلَّ على نفسه الموضِعُ كَثَكَلَى تلمَّسُ قبرَ ابنها إلى القبر من نفسها تُدفَعُ هداها خيالُ ابنها فاهتدت وليلى الخيسالُ الذي أَتْبَعُ لنا الله يا قلب ! ليلاك لا تجيب وليلاي لا تَسْمَعُ فَجِعْنا بلَيْلَى ولم نك نَحْسَ بُ يا قلبُ أَنَّا جا نُفْجَع ويقترب من القبر باكياً ملتاعاً ، ويشكبُ بوجهه على حجر من أحجاره ، وينشد: أعيني هذا مكانُ البكاء وهذا مسيلُكِ يا أَدْمُعُ

هنا جسم ليلى هنا رسمها هنا رَمَتى في الثّرى المودّعُ هنا فم ليلى الزَّكَّ الضَّحوكُ يكاد وراء البِلى يلمَعُ هنا سِحْرُ جَفْن عفاه الترابُ وكان الرَّقَى فيه لا تَنْفَعُ هنا من شبابى كتابٌ طواهُ وليس بنساشره البَلْقَعُ هنا الحادثات هنا الأمل الحد ثي يا ليْل والألم المُمْتِعُ طريدَ الحياة ألا تَسْتَقِرُ الا تستريح ألا تَهْجَعُ طريدَ الحياة ألا تَسْتقِرُ الا تستريح ألا تَهْجَعُ بلى قد بلغت إلى مَفْزَع وهذا الترابُ هو المَفْزَعُ ويقول في أثناء مناجاته مخاطباً للقاع ويمرُّ به ظبى سارح فيتأمله ويناجيه ، ويقول في أثناء مناجاته مخاطباً للقاع الذي طالما وقف فيه ينتظر وعداً من صاحبته ، أو صَباً تحمل شذاها :

ياقاعُ كَنْ نَعْشى وكَنْ كَفَى وكَنْ كَفَى وكَنْ فَي مَأْتَى يا قاعُ واجمع لتشييعى الظّباء ومَنْ رَأَى مَيْتاً بأسراب الظّباء يُشَاعُ أَتُرى أَموت كما حييتُ مُشَرَّدًا لاالأَهْلُ من حولى ولا الأُتباع وأبيتُ وحدى لا الوحوشُ أوانسٌ حولى هناك ولا الظّباء رِتَاعُ

وما يزال قيس في مثل هذا الشعر ، وكأنه ينسج فيه نفسه وعواطفه وحبه ، بل كأنه ينسج النبضات الأخيرة من قلبه. والحق أن شوقي وُفِيِّق في هذه المسرحية إلى أبعد الغايات الشعرية التي يستطيعها شاعر درامي يعبِّر عن العواطف العذرية الفسيحة وما يُطووك فيها من شجن وحزن . ولا أظن شخصاً يقرؤها مهما قسا فؤاده إلا ويتفطر قلبه ألماً على العاشقين . ولا شك في أن هذه المسرحية خير مسرحياته استعداداً للغناء والموسيقي ، ولو أن لنا موسيقي عربية كالموسيقي الغربية تحتمل التمثيل الغنائي وتضطلع به لكانت هذه المسرحية أروع وأبدع ما يقد م لتلك الموسيقي . وقد أدخل محمد عبد الوهاب مشهداً من مشاهدها في شريط

من أشرطة الحيالة (السيما) ، وصاغه في شكل « أو پريت » فنفح شريطه نفحة نجاح رائعة . وحبذا لو تعاون الموسيقيون المعاصرون على إخراج المسرحية كلها في تمثيل غنائي ، واستطاعوا أن ينهضوا بما تتطلب من موسيقي ، إذن لكسب تمثيلنا وكسبت موسيقانا كسباً عظيماً .

#### عنترة

ألنَّف شوق مأساة عربية أخرى منظومة ، هى «عنترة» وكأن نجاحه في المأساة السابقة أغراه أن يبحث عن موضوع عربي جديد لمأساة يكون عمادها ، كما في مجنون ليلي ، الحب والصراع بينه وبين التقاليد العربية.

ولم تخرج هذه المأساة في حياة شوقى ، وإنما خرجت بعد وفاته بنحو شهر ، ومحورها عنرة البطل العربي الذي اشتهر في العصر الجاهلي ، وكان ابناً لجارية حبشية من سيد من سادات عبس يسمى شدَّاداً . وكان من عادات العرب حينئذ أن لا ينسبوا إليهم أبناءهم من الجوارى الأجنبيات ، وأن يجعلوهم عبيداً لهم وبين الأرقاء ، مهما سودتهم أعمالهم . وهكذا كان أبو عنرة ، وتصادف أن كان عنرة بطلا، وأحب عبيلة ابنة عمه مالك ، وأحبته لبطولته ولفصاحته ، إذ كان شاعراً بارعاً . وقامت المشكلة فهل يزوج مالك بنته من العبد عنرة ؟ أما هو فيأبي ذلك ، وأما هي فتريده . ويتُلحين شداد ابنه به لفروسيته وبطولته ، وينتصر عنرة على عمه في حبه .

من هذه القصة التي نجدها في الأغاني وفي كتب الأدب والتي تطورت في صورة شعبية معروفة أخذ شوقي الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته. وفي الفصل الأول نرى عنترة يذكر حبه وقسوة عمه ، كما نرى عبلة وفتيات يملأن جرارهن من عين بجانب مضارب القبيلة ، ونرى شابيًا عامرييًا يسمى صخرًا يختلط بعبلة وصواحبها ، ويحاول أن يحمل على عنترة وشجاعته ، فيذكر

لونه وما يسربل وجهه من السواد . وتدافع عبلة عن ليَتْ النَّشرَى وجلمودالَّ صفاً ، وتتضاحك مع الفتيات من صخر ومن جُبنه . ونتقدم فإذا غارة على القبيلة ، ويستثير شداد ابنه عنترة ، فلا يثور ، حتى يدعوه أبوه بابن شداد، ويعد و أن ينسبه إليه، بالضبط كما فى أصل القصة . ويتهيأ للنزال ويعرف أن عبلة سُبيت ، ويسمع نداءها له وهُتافها به ، فيلبيها قائلا :

يا عَبْلَةَ القَلْبِ لا تُرَاعى لبَّيكِ بالروح بالحياةِ تأمَّل غَضْبَى تَرَيْهَا كَغَضْبَة الَّلِيثِ اللَّباةِ يا سَرقَه يا فَسَقَه الليث جَا من يختلِسْ حَبْلَ مَسَد من يختلِسْ حَبْلَ مَسَد فسويْلسه من الأسد

وتُردَهُ الحُرَمُ إلى الجُمَ، ويفرُّ القوم إلا شجاعاً منهم، فيصدمه عنرة ويُرديه . ويتحول المنظر إلى حوار بين عنرة وعبلة ويبشَّها حبه ، وتسقيه لبناً وتمراً ، ويشكو لها أباها وكيف يتزُّوى وجهه عنه ، حتى ليكاد يسلَّ السيف حين يجيئه . وتسأله عاشقته أن يهب لها ذنبه ، وتناوله التمر بفيها ، فيهتف :

عَبْسُ اشهدوا عبلة قد قامت تزق عَنْستَرَهُ كما تزق عَنْستَرَهُ كما تزق فَرْخَهَا على الغصون القُبَّرَهُ ويحكى لها مخاطراته في الصحراء، ويريها أفرُخَ نسسر صادها وشبولا ثلاثة، قتل أباها وفرت أمها، بل لقد عفا عنها لأنها أنثى ضعيفة القوى. وما يزال بها حتى تكشف عن هيامها به، وتقول:

وَدِدْتُ أَنَى صَدَفٌ وأَنتَ فيه جَوْهَرَهُ في زاخر لم يَكْر بع لُهُ الغائصون خــبرَهُ

# وموضع لم يَسْمَع ال فُلْكُ بهِ ولم يَرَهُ

و يجيبها بأنه يَ فَديها بنفسه و بأمه وأبيه ، و بعبُ سونجد ، بل بملك العرب . وعلى هذا النحو ينهى الفصل وقد عرفنا أوصاف الشخوص المختلفين ، وعرفنا حبّ عنترة وعبلة ، وعرفنا شجاعته ، واتضح الصراع ، فأبوها لا يريده صهراً وتريده الفتاة ، بل تحبه وتهم بحبه .

ونمضى إلى الفصل الثانى ، فنرى صخراً الذى شاهدناه فى أول الفصل السابق مع الفتيات العبسيات يتقدم مع وفد من قبيلته بنى عامر ، لا لخطبة «ناجية »الفتاة العبسية التى تحبه ، وإنما لخطبة عبلة . ويقد مه الوفد لأبى عبلة ، ويثنى عليه غير واحد ثناء يضحكنا، إذ يصفونه بالشجاعة وقد عرفنا فيا مر جبنه ، ويسألون أبا عبلة ما يريد من مهرها أألف نجيبة أم ألف شاة ؟ ويجيب بأنه لا يريد هيجان الإبل ولا الخيل العتاق ، وإنما يريد رأس عنترة ابن أخيه . ويتراجع بعض الخاطبين إذ يرونه يطلب المستحيل وما تضيق به القبائل مجتمعة فضلا عنقبيلة عامر . ويقول واحد منهم بل إن أعياه رأس العبد فسيغرى به موالى بيته . ويطمعهم مالك ويخدمهم بنفسه إكراماً ، ويقبلون على قيصاع اللبن والتمر ،

أَلْبَانُ عَبْسٍ تَفْضُل العُقَارا وتَمْسُرُها كحلَم العذَارى ويقومون عن الطعام، ومحسَّون ما لكاً وينصرفون. ويعرض مالك الخطبة على ابنته،

ويحاول هو وابناه عمرو وزهير أن يُقنعا عبلة بصخر، فتذكر جبنه الذي تعرفه ، ويحاول هو وابناه عمرو وزهير أن يُقنعا عبلة بصخر، فتذكر جبنه الذي تعرفه ، وتعلن أنها لن ترضى بديلا بابن عمها عنترة الجواد الشجاع . ويتُقبل صخر ومعه بعض الهدايا لعبلة وفي ركابه عبدان جاء بهما لقتل عنترة ، ويدعوهما ليرويا لمالك شجاعتهما وفتكهما بوحوش الصحراء ، ونراهما يتحدثان في صورة تجعلنا نبتسم . وتسمع ضجة لفلول قافلة مسلوبة ، تعرضت لعنترة ، فردها محطمة ، وكانت تساق لكسرى وأرض العجم بقيادة شجاع يسمى سرحان ، فقتله عنترة ، وساق القافلة إلى قبيلته . وهنا فرى عبلة تلوم قومها أن يخدموا الفرس

والروم وأن لا يؤلفوا لهم دولة كدولتهما ، ونراها تتحول إلى ما يشبه جان دارك ، فهى تطعن فى الأكاسرة وتـلَـُعن المناذرة وخدمتهم لهم كما تلعن الغساسنة ، تقول :

وتفترقون افتراق السُّبُلُ وتَسْحَبُكُم كالذيول الدُّوَلُ وكِسْرَى على جانبيه نزل ومهمازه الأَّدْعياءُ الدُّخُل

إلى كم تهيمون تحت النجوم وليس لكم دولةً في الوجود ألمَّ على حَوْضكم قَيْصَرً ويحكمكم تحت نير الغريب

وتتحدث عن تحرير العرب من استرقاق الفرس والروم واستعبادهم ، وتتمنى بطلايلتف حوله العرب، يفك أعناقهم من الرق وذله، وتذكر عنترة العبقرى وتحاول أن تُقشع القوم به . ويُسسمع صوته ، وهو يقول : أناحامى الحمى ورب الغاب .

وعلى هذه الشاكلة ينتهى الفصل مؤكداً حب عبلة لعنترة وشجاعته وبأسه من جهة ، ومؤكداً استمرار الحاجز الذي يحول بينهما فأبوها لا يريده صهراً ، وكذلك أخواها ، ويتقدم لهم صخر يريد أن يقترن بها . ونمضى إلى الفصل الثالث ، ونرى عبلة تناجى نفسها وحبها ، ويدخل عنترة ، ويتناجى العاشقان ، وتذكر له ما سمعته عن حب وغزل له بأخريات ، ويقسم لها بأن ما سمعته تلفيق وكذب وبهتان وأنه لا يزال يرعى العهد فى اليقظة وفى النوم . ويحاول العبدان أن يقتلاه ، ويحس بهما فيصيح صيحة تنر دى أحدهما ميتاً ، ويفر الثانى على وجهه خائفاً مذعوراً . ويتقدم فارس من فرسان عبس يسمى ضرغاماً الله من تغليه منه ابنته ، فيطلب منه رأس عنترة مهراً لها ، فيقول معاذ الله أن أمشى إلى من تفديه القبائل :

شجاع وشجعان الرجالِ قلائلُ رُباها وغنَّت في صداه الخمائلُ كريم لعمرى والكرام قد انقضوا هَزَارُ البوادى طارحَتْهُ بشَجْوِها ويستمر في مديحه ومديح فضائله ، ويقول إنه في مِن مِ بُر ديه عفاف ونائل . ويهزأ به مالك ، ويتمادى ضرغام في مديحه وأنه يأوى اليتاى والأرامل، وأنه الذى يُر جمّى لتأليف العرب حين تختلف القبائل . ويتقدمان جميعاً إلى عبلة ، مالك وابنه الذى كان معه ، ويصارحه ضرغام بغايته ، ويتقدمان جميعاً إلى عبلة ، فتختار ابن عمها عنرة وتندفع إليه . وتسمع ضجة شديدة وقعقعة سلاح وأصوات منبعثة من الحي تستغيث ، فإن جيشاً من لخم والمناذرة يتقدمه رستم بطل الفرس ، جاء ليثار من عنرة وقومه لما سلبوا من القافلة الكسروية . ويتقدل ضرغام في المعركة ، ويقتل رستم ، وتتقدم عبلة أو جان دارك شوقي لتصلح بين لخم وعبس ، ولتدرأ الاختلاف القائم بين أحياء العرب وتلم ذات البين ، وإنها لتقول :

لا تحفلوا رُسْتُماً دعوه خَلُوه للفُرْسِ يشْأَروهُ ولا تَخْذُلوا الديارا ولا يقاتلْ أَخاً أَخوه منكم ولا تَخْذُلوا الديارا حُسْرَتم تحت كلِّ رايَه وأَسْرجوكم لكل غايّه قبيلةً تحت حكم كشرى وقيصرُ الروم دانَ أخرى أصبحمُ للغريب جِسْرًا يركب كلما أغارا

وتُناشد ابن عمها أن يغمد سيفه ، ولكن لحماً تطلبه ، وتأبى إلا أن توقد نار الحرب حتى تسفك دمه . وينزل إلى الميدان عنترة ، ويقتل منهم طائفة ، فيُهـُزَمُ الجمع ، ويولون الأدبار .

وينهى الفصل، وقد قُتل ضرغام، وظهرت شجاعة عنرة فى تجربة جديدة زادته إلى صاحبته حبلًا إلى حب، وكأنما أصبحنا ولا مفر من أن يتم هذا الحب بالوضع الذى يريانه، فن كعنرة ؟ ومن يستطيع أن يقف فى سبيل حبه ورغبته ؟. وفى الفصل الرابع نرى انتصارهما يصبح حقيقة واقعة، فقد أعدت حوادث مختلفة لهذا الانتصار، ولم يعد هناك أى عائق يستطيع أن

يقف دونه أو يصدّه. ويبدأ الفصل بمنظر فى حى بنى عامر ، حيث نجد حفلة عرس مقامة لصخر فى خيامه ، وهو يظن أنه مقترن بعبلة. ويظهر عنترة وعبلة معه ، ويعرف صخر أن صاحبته هى «ناجية» ويستسلم لرغبتها ورغبة عنترة ، ويكون العرس لهم جميعاً ، وتهتف عبلة :

قد اجتمعنا على عُرْسٍ وفي فَرَح ي كم من شقيقين بعد الفرقة اجتمعا

وبذلك تمختم المسرحية، وقد أحث مبناؤها التمثيلي ، ولم تبد عيوب كبيرة في هذا البناء ، وكل ما يمكن أن يقالهو أن به مناظر مكررة تلاحظ في كثرة اجتماع عنترة بعبلة . أما من حيث تمثيل الحياة العربية في العصر الجاهلي فنلاحظ هنا أيضاً ما لاحظناه في مجنون ليلي من اختلاط صخرالفتي الغريب بفتيات الحي، لا عن طريق المصادفة على عين الماء ، ولكن عن طريق العادة ، إذ كان يكثر من لقائهن هناك ، كأن ليس القبيلة حيّ ، وكأن اختلاط الفتيات بالشباب الأجانب عن قبائلهن أمر معتاد . ونسي شوقى نباح الكلاب في استقبال الضبوف ، بينا وضعهم مع الصباح في أول منظر المسرحية ووضع معهم الديكة ! وحمّل صخراً هدية إلى عبلة بها منديل وطرحة من حرير ! وما كانت نساء العرب تعرف الطرع الفارسية لم تهاجم عتباساً ، ولاكان بين القبائل شذوذ على التاريخ ، فإن الدولة الفارسية لم تهاجم عتباساً ، ولاكان بين القبائل الموالية لها وبين عبس حروب . وجاءت في المسرحية ص ١٠٨ كلمة الغساسنة في مكان كلمة المناذرة ، وربما كان هذا خطأ مطبعياً أو من المصححين .

وفى رأينا أن هذه كلها أشياء تأتى على الهامش، ولا تضر البناء المسرحى للتمثيلية من حيث هو . والحق أن هذه التمثيلية تتفوق على التمثيليتين السابقتين: قمبيز وعلى بك الكبير من حيث الشعر الحالص . وقد سيطر فيها شوقى على العنصر الفكاهى ، واستطاع أن يستخدمه فى رشاقة . ونحن نلتقى به فى الفصل لأول إذ يفصح صخر عن جنبنه ، فتدعوه عبلة شاة ، وتقول له: بنسبنس تعالى بسبس ، وتقول أخرى :

# هُسْ شَاةً عامرٍ هُسِي خُذِي كُلِي من تُرْمُسِي

وبینما تعرف جُبُن صخر وأنه یطیر إذا رأی عصفوراً نری الوفد الذی جاء بخطب له عبلة من أبیها یکیل له المدح کیلا ، و یجعله أحدهم :

كلَيْثِ الغابِ إقداماً وكرًّا إذا اعتقل المهنَّدَ والسَّنانا

فله مخالبه وزئيره ، وهو مقلم الأظفار ، يكاد يفر من ظله . وتتسع الدعابة في الفصل الثاني حين يأتي صخر بعبديه ، ويعرض شجاعهما على مالك وابنيه: زهير وعمرو ؛ ويسأل أولهما كم أسداً صدت ؟ فيجيب نحو ألف ، ويقول عمرو أفي البيد ألف ليث؟ لو قلت صدت ليثين كان يكفي ، ويسأله زهير كم ذئباً قتلت؟ فيقول اثنين ، فيحملق فيه صخر ، فيقول: قتلت عداد ناصيتي ذئاباً . ويسأل العبد الثاني كيف صيدك الأسد ؟ فيجيب : .

أصيده إذا أتى لبَطْن وادٍ فَسرَقَدْ وكنتُ فوق نَخْلَةٍ يزلُّ عنها مَنْ صَعِدْ وكنتُ فوق نَخْلَةٍ يزلُّ عنها مَنْ صَعِدْ والقَوْشُ في حِضْني كما تَحْتَضِنُ الأُمُّ الولَدُ وكانت السهامُ في كنانتي بسلا عَدَدُ هناك أَرْى فأس لُّ الروح منأَ صْلِ الجَسَدُ في حائط التامور إنْ شِشْتَ وفي رُكْن الكَبِدُ (١)

ثم يسأل عمرو أولهم كيف يلنَّق عنترة ؟ وهل يلقاه وجهاً لوجه أو يأتيه بن خلف وقد كمن له ؟ ويقول: لا أجترىء أن أواجهه ثم لا يلبث أن يقول :

أَقْذِفُهُ مِن فَرْسَخٍ بِخَنْجَرِ أَتركه كَالنَّيْتَ لِ الْعَقْرِ (١)

ويقول الثاني: سأصعد رأس جبل، وفي يدى سهم لا أرسله حتى يودِّع الحياة

<sup>(</sup>١) التامور: القلب. (٢) الثيتل: التيس الجبلي.

من يستقبله. والمنظر كله دعابة وفكاهة . ونمضى إلى الفصل الثالث فنجد الدعابة تنقلب إلى سخرية ، ولكنها لا تأتى فى الكلم ، وإنما فى الموقف فبعض بنى لخم يحملون صندوقاً به رأس لقتيل ، وهم يظنونه رأس عنترة بينا هو رأس رستم . ويأخذ الفصل الرابع فى أوله شكلا من الهكم إذ تنزف «ناجية» إلى صخر ، وكان يريد أن تنزف عبلة إليه ،وقد أقام لها كل ما استطاع من وسائل فرح بها وابتهاج . وأظن فى هذا كله ما يدل على اتساع العنصر الفكاهى فى هذه المسرحية ، وكأن شوقى أصبح أقدر على استغلال هذا العنصر واستخدامه .

والعنصر أو التيار الحلق واضح فى المسرحية تمام الوضوح ، فإن البطل عنبرة مثل من أمثلة الحلق الرفيع عند البدو سواء فى شجاعته ومروءته أو فى كرمه ونثره لماله على اليتامى والفقراء ، أو فى عفافه وجملة فضائله . وتتردد هذه الصفات فى المسرحية ، بل هى عمادها وحائطها وركنها الذى لا يميل . أما عبلة فمثال للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الحفية لاالفضائل الجسدية الظاهرة . فالمسرحية فى تصميمها وفى نموها ونهوضها تعبير عن الأخلاق العربية الكريمة . وقد أجرى فيها شوقى غير قليل من ينابيع حكم شه ، وتكثر فى الفصلين الأخيرين من مثل قوله :

وقلت غمام يُمْطر الحي في غَدر فكان جَهاماً ما لنا فيه طائل وقوله:

وما العبد إلا كالدَّخان وإن علا إلى النجم منحط إلى الأرض سافلُ وقد كثرت الشطور التي تعي العيرة والعظة من مثل: «إن عين الحب صادقة» و «قد تكذب العينان أحياناً» و «تُخاف وتُرْجى فى الرجال الفضائل» و «ما أجمل الصدق لم يتُلبس بإنكار» و «الحرب تجمع مغواراً بمغوار» إلى غير ذلك من معان خلقية عرف شوقى كيف يتُدخلها فى نسيج شعره منذ كان شاعراً غنائياً. وهو لا يكثر منها بحيث تتُفسد مسرحياته، أو تحيل جوانب

منها مواعظ ، فقد كان يعرف أسرار المهنة المسرحية ، وأنه لا يلائمها العظات الطويلة ، ولذلك كان من يطلب حكسمه أولى به أن يطلبها في شعره الغنائى لا في شعره المسرحي ، فالشعر المسرحي لا يحتملها إلا في حدود ضيقة ، وبحيث لا تشوه الحوار ، لأنها في حقيقتها نوع من تعليق الشاعر على الأعمال والأقوال ، ويحسسن به أن لا يطيل في تعليقه ، وأن لا يتوسع فيه .

ورجعت إلى شوقى مقدرته القديمة فى حسن تصريف النغم واستخراج ألحانه ، فلم تتشعث موسيقاه على نحو ما تشعثت فى قمبيز فى أثناء الكثرة الغامرة من الحوادث والشخوص ، ولم تقصِّر أحياناً على نحو ما قصرت فى على بك الكبير، بل عادت إلى الروعة التى شاهدناها فى مصرع كليوباترا ومجنون ليلى ، وكأن شوقى يرتفع فى موسيقاه المسرحية دائماً حين يدور الموضوع على الحب ، ومع ذلك فأناشيد عنترة الغرامية لا تلحق أناشيد مجنون ليلى ، إذ ملاتها العند ربية والتضحية حداة وحرارة .

ور بما كان من أهم الأسباب فى عودة التيار الغنائى إلى التدفق فى هذه المسرحية أن بطلها عنترة كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بث فيه حبه وشجاعته ، ولا ريب فى أن شوقى اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنه فى روحه ، وكأنما شوقى محتاج دائماً ليتألق نجمه أن يكون هناك من يعارضه، فهو فى شعره الغنائى يعارض الأقدمين ، ويجللى فى معارضته ، وهو فى شعره المسرحى يجلى حينها تكون هناك معارضة ، فنراه يجلى فى مصرع كليوباترا حين يعارض شكسبير ، ويجللى فى مجنون ليلى حين يعارض قيساً والمحبين العذريين ، وهو يجلى أيضاً حين يعارض عنترة .

وموسيقاه هنا مع أنها تفيض بالموسيقي الحلوة الخفيفة نراه يسندها دائماً بقطع كأنها من عمل عنترة نفسه ، وقد افتتحها بهذا النشيد على لسانه :

سَلَى الصَّبْحَ عَنَى كَيفَ ياعَبْلَ أُصْبِحُ وأَين يرانى نجمه حين يَلْمَحُ أُقَبِلُ أَطنابَ البيوت وربما تلفَّتُ عن منهلَّة الدمع تَسْفَحُ

أرى بوقوف فى ديارك راحة كما يستريح ابنُ السبيل المطرَّحُ أبوكِ غريرُ القلب لم يعرفِ الهوى ولم يَدْرِ ما يأسو القلوبَ ويجرح

وهذا نفس النسيج الذي يتألف منه شعر عنترة ، والمسرحية لا يطرد فيها هذا النسيج ، ولكن كأنما كانت هذه الافتتاحية تميمة أو تعويذة لها حتى لا يسقط نغمها . وقد استعار شوق في المسرحية أبياتاً لعنترة وأدمجها في شعره ، واستمر من حين إلى حين يُجنري على لسانه أشعاراً من صميم روحه على نحو ما نرى في هذه المقطوعة :

قَدَفَت إِلَّ بذنبِها والضَّيغُمِ وجعلتُ أضرب باليدين وبالفَمِ مسا رأت رُعْباً فلم تتقدَّم نفرَتْ نفاركِ من عيون الموسِم وبمقلتيه وفته بالمعصم وأبحتها الوادى وقلتُ لها اسْلَمى

في غُصْن ضال أو على فَرْع بانْ(١)

فمي مكان الحبِّ هذا الجمان

يا عَبْلَ كم بيداء جُبْتُ مخوفة فلقيتُ كل منازل بسلاحه حتى تراءت ظبيةً فتملأت لل رأتنى والسباعُ تَنُوشُنى ريم تلفّت لم يَفُتْكِ بجيدِهِ فمنعتها من كل ضارٍ ثائرٍ فمنعتها من كل ضارٍ ثائرٍ ويستمر:

یا لبتنا یا عَبْلَ عصفورتان علی علی عناحیك جناحیك علی وق

والجزء الأول كأنه مقطوعة من شعر عنترة ، وكأنما تقدَّم الجزءَ الثانى ليكون رُقية له ، والمسرحية كلها مؤلفة من هاتين النغمتين: نغمة جزلة سكب فيها شوقى روحَ عنترة وألحانه وهي تظهر من حين إلى حين ، ونغمة حلوة ،

<sup>(</sup>١) الضال: شجر النبق البرى. البان: شجر مثل الصفصاف تشبه المرأة به في لين القوام.

كلها خفة ورشاقة هي التي تدور ، وهي التي ترنُّ في الصفحات المختلفة .

فالإيحاء الموسيق لعنترة لم ينقل َ جو المسرحية كله إلى محيطه ، نقل أجزاء قليلة منها ، واستمرت الأجزاء الأخرى مكتفية بالإيحاء من بعيد ، وكأنما ضغط شوقى على الينبوع العظيم ، أو ضغط على القيثارة الكبيرة ، فاستخرج منها أنغاماً من خير ما تكنه في صدرها . واستمع إلى عبلة تصحوف أول المسرحية ، فتشدو بوادى الصفا الذي ضربت فيه قبيلة عبس خيامها :

وادى الصَّفا تجاوبت وزقسزقت عصافرُهُ وانتبهت خيامُه واستيقظت حظائرُهُ صاحت هناك شَاوُّهُ وههنا أباعِرهُ وههنا أباعِرهُ أوَّلُه في لُجَّة ال فجر جَرى وآخرُهُ نبائهُ وماؤُه وظِلْفُ هُ وحافرهُ وحافرهُ

وتتغنَّى فتاة وتردُّ عليها أخريات وهن يملأن الجِرار فى الوادى من عين « ذات الإصاد » وتُسنشد الفتاة :

> جثْنَ الصَّفا يا عذارَى وامـــلأَنَ منهُ الجِرارا وتتغنى الأخريات غناءها . ثم تقول منشدة أو مغنية :

ماءً من الفَجْر أَصْفَى فَـرِدْنَ صَفَّا فَصَفَّا وَصَفَّا وَاللَّهُ مَارا وَاللَّهُ فَاضَرَبْنَ طارا الأخريات :

جنن الصَّفا يا عذارى وامللنَّنَ منه الجِرارا الفتاة :

تلك دموع الغوادى جُمعْنَ من كلِّ وادِ

فى عَيْن ذات الإِصادِ ثم انفجرْنَ انفجـارا الأخريات :

جِئْن الصَّفا يا عَذارى وامللَّنَ منه الجِرارا الفتاة :

رِدْنَ القَراحِ الزُّلالا رِدْنَ الرَّحيقَ الحلالا فما سقى منذ سالا كمثلِ عَبْسٍ ديارا الأخريات:

جِئْنَ الصَّفا يا عذارى واملأن منه الجِرارا

وإنما نقلنا هذا المشهد الذي تتغنى فيه الفتاة وترد عليها الأخريات لندل على أن شوق عادت له في هذه المسرحية مهارته في اعتصار الكلمات والألفاظ واستنباط ألحانها وممكناتها الموسيقية. وقد كثرت المواقف التي يُرفع فيها الصوت بالهتاف تارة وبالغناء تارة أخرى، وبذلك تفتحت الآفاق والأبواب أمامنا وأمام شوقي لنستمع إلى ألحانه الحلوة وذبذباتها وتموجاتها بين الحفة والشدة وبين الرقة والجزالة، فالصوت يعلو صاعداً ويهبط نازلا، في تقابلات وائتلافات موسيقية، وفي تحويرات وتعديلات صوتية، وهو في أحواله كلها يعرف طريقه على السلم الموسيقي للشعر العربي. وإن من أهم ما يميز شوقي كما قلنا مراراً إبداعه الموسيقي الذي جعل معاصريه من الشعراء يركعون أمامه، أو قل جعل كثرتهم تأتى من العالم العربي لتضع على مفرقه تاج الإمارة للشعر المعاصر، كثرتهم تأتى من العالم العربي لتضع على مفرقه تاج الإمارة للشعر المعاصر، كأنها ترى عالم نغمه وألحانه يسمو على كل عالم آخر، بل إن العوالم الأخرى لنتضاءل أمام عالمه وما يدنيع فيه من ألحان وأصداء أنغام.

## أميرة الأندلس

ختم شوقى بعنترة مآسيه المنظومة ، وتحول في مأساة عربية جديدة إلى

النثر ، هي أميرة الأندلس ، ولا ندري السر في هذا التحول ، فقد تكون ملات بعض النقاد عليه وأنه لا يحسن سوى الشعر الغنائي ، هي السبب الحقيقي في أنه عدل عن الشعر إلى النثر في هذه المأساة كأنه يريد أن يبرهن على ضلال أدلتهم . وقد أتم شوق تأليف هذه المسرحية في الحقبة الأخيرة من حياته . ويقال إنه بدأها في منفاه بالأندلس . وفي عنوانها ما يدل في وضوح على أنها تستمد من حركات العرب التاريخية هناك ، وقد وقف فيها عند الفترة التي انتهى فيها عصر ملوك الطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة ، واختار المعتمد ابن عباد بطلا لها .

وحياة المعتمد إذا سردناها كانت قصة بديعة ، إذ كان ملكاً لإشبيلية التي اشهرت في عصره بحياة أدبية صاخبة ، فيها غناء ورقص وطرب ، كما كان ملكاً لقرطبة : بيت الفقه والفقهاء ، وعنى أشد العناية بجمع الأدباء والشعراء حوله ، فكانت إشبيلية حاضرة ملكه قبلتهم وكعبتهم . أما قرطبة فكان يضع عليها أحد أبنائه ، وكان هناك صراع بينه وبين الملوك من حوله لا ألفونس ملك الفرنج فقط ، بل أيضاً بينه و ببن إخوانه المسلمين من ملوك الطوائف . وأصبحوا جميعاً قاب قوسين أو أدنى من أن يبتعلهم ألفونس الذى كان يفرض عليهم الإتاوات والضرائب ، وابتلع طليطلة . وخاف المعتمد كبيرهم مغبة ذلك ، فكاتب هو وإخوانه يوسف بن تاشفين ملك المرابطين في المغرب ، يستنجدونه فكاتب هو وإخوانه يوسف بن تاشفين ملك المرابطين في المغرب ، يستنجدونه ويستغيثون به أن يلحقهم قبل أن يفنوا .

وأقبل يوسف بجموعه ، فهزم معهم الفرنج من الأسبان في موقعة الزلاقة ، غير أنه وجد البلاد لقمة سائغة ، وحرَّضه الفقهاء أن يقبض عليها بيده ، فإن ملوكها : المعتمد وغيره جعلوا قصورهم مسارح للهو والطرب والحجون والحلاعة والعدوُّ راصد لهم ، واقف بأبوابهم ، وهم مختلفون فيا بينهم ، يكيد بعضهم لبعض ، ويقتتلون ، ويستعين كل منهم في قتاله بالفرنج وبألفونس . فإما أن يجمع يوسف البلاد تحت لوائه ، وإما أن تغرق جميعاً في الحضم الأسباني كما غرقت طليطلة . ورأى يوسف من الحكمة أن يأخذ بمشورة الفقهاء ونصيحهم

فاستنزل ملوك الطوائف عن عروشهم، وحارب منهم من لم يستجب إليه ومن لم ينزل عن ملكه وهو صاغر. وكان المعتمد أحد من عارضوا وناقضوا فحاربه يوسف وأخذه أسيراً إلى «أغمات» حيث بتى فى أسره إلى موته، وبقيت أسرته بجانبه، تغزل بناته ويأكلن من غزلهن.

وكان المعتمد يتزوج سيدة تسمى الرميكية ، كانت غسالة ، ورآها ، فأغرم بها ، وشغفته حباً وصبابة ، فتزوجها ، وحياتهما تصلح أن تكون وحدها قصة رائعة من قصص الحب . وكان المعتمد وهو في سجنه يحج إليه شعراء الأندلس وأدباؤها ممن أغدق عليهم نعمه ، وكان شاعراً ، وله شعر كثير ، قبل أسره ، في الرميكية وفي لهوه وخمره ، وله بعد أسره شعر في زوال مجده وبؤسه وشقائه .

فحياة المعتمد من خير الموضوعات الأندلسية الصالحة لأن يَنسَّم حولها أديب قصة أو مسرحية . ورأتها عين شوقى الكبيرة فأبت أن تفلت من عالم فنها ، ولم يلبث شوقى أن صنع منها هذه المسرحية النثرية ، وهي تقع في خسة فصول ، وكل فصل يوزَّع على مناظر .

والفصل الأول أيفتت عنظر في قصر المعتمد بإشبيلية حيث نرى حاجبه وساقيه ومضحكه و مقلاصاً ويتحدثون عن المعتمد وهمومه بملكه ، ويمس حديثهم ضرب من فكاهة مقلاص . وتظهر أميرة الأندلس بثينة بنت المعتمد مقبلة من زيارتها لقرطبة إذ كانت عند أخيها الظافر ، ويتجهون إليها بالحديث ، فتتحدث عن تلبد سهاء قرطبة دا مما بغيوم الفين والقلاقل ، وتعرض لأهلها وتزمهم وحياتها الضيقة ، فلا لهو ولا طرب ولا خلاعة مما في إشبيلية . وتسأل الحاجب عن أبيها ، وتعرف منه أنه كثيب مهموم . وتنفضى إلى مقلاص أنها وجدت بقرطبة فتاها الذى منك قلبها ، رأته في سوق للكتب ، ولم يعرفها إذ كانت ملثمة . ويظهر القاضى ابن أدهم ، وتترك بثينة المسرح له ، ويدخل ، ويقابله المعتمد ، فينبئه أنه موفد من قبل الأمير سير بن أبي بكر قائد جيوش المرابطين ، إذ يريد الاقتران بابنته بثينة ، ويأبي المعتمد لكبر سنه ، وينادى ابنته ليرى رأيها ،

ويسألها عن قرطبة ، فتعرض لشغب الفقهاء وأنهم يرون أن يمتلك يوسف بن تاشفين الأندلس ، وأن تصبح خالصة له . ويدافع القاضى فى حرراة عن وجهة نظر الفقهاء وما تتضمن من سداد للبلاد وصلاح ، ويعرض عليها رغبة ابن أبى بكر ، فتسأله أمتزوج أم غير متزوج ؟ فيقول إن لديه ثلاثاً وستكونين الرابعة ، فتثور وترفض . وينصرف القاضى وتخلص إلى أبيها ، فيسألها عن قرطبة وتجيبه ، وتذكر له الفتن فيها كأنها تخاف على أخيها الظافر الذى يحكمها ، وتحد أسواقها وسوق الكتب وفتاها الذى رأته هناك ، وتقول إنه : «شاب يناهز الثلاثين ، جميل وقور ، يشبهك يا أبى أو كأنه أخى الظافر ، وما كان أعظم أدبه ومروءته !» .

ونمضى في هذا الفصل الأول فنرى منظراً ثانياً ، يجتمع فيه المعتمد مع حاشيته على شراب ، ويحكى له وزيره بعض الأخبار ، وينبئه أنَّ أبا الحسن أكبر تجار إشبيلية غرقت مراكبه ، وأن ذلك مؤذن بخرابه وإفلاسه ، ويتحدث عن ابنه حسون الذى مُملِئت الأسماع بالثناء عليه ، ويصفه بأنه «شاب جميل وقور جرىء وافر القسط من العلم والأدب، تعلُّم لغة الأسبان حتى أجادها حديثاً وكتابة » . ويغيِّر المعتمد عجرى الحديث ، فيسأل عن وفد النبلاء الذي أرسله ألفونس، إذكان قد وزَّع أعضاءه على وزرائه ورجال حاشيته ليكرموهم، ويأخذ كلُّ في وصف ضيفه . ويسأل المعتمد أحد وزرائه عن قرطبة ، فيقول له إن القادر صاحب طليطلة يسعى لأخذها من ولدك الظافر مستعيناً في ذلك بحريز بطل الأندلس وصاحب قلعة رباح. ويدخل جنديان ومعهما ابن شاليب اليهودي رسول ألفونس إلى المعتمد ، وكان قد جاء لأخذ إتاوة ألفونس ، فلما عرضوا عليه المال ردِّه معتلاً بسوء العيار ونقصان الضريبة عن معتادها ، وأوعد وأنذر ، وعلم المعتمد فأمر بالقبض عليه ، وقد أرسل الآن في طلبه ليقتص منه . ويأمر بقتله ، كما يأمر بإحضار الضيوف ، ويشاركونه فى شربه وطربه ، ويرقص بعضهم وبعض أصحابه . ثم يأمر المعتمد بعرضرأسصاحبهم ابن شاليب عليهم ، ويعرِّفهم سوء أدبه، وينسلُون مبهوتين وهم يجرُّون سيقانهم

-عًا من الرعب والفزع .

وفى منظر ثالث من هذا الفصل نرى المعتمد محموراً ومعه مضحكه مقلاص وهما يركبان زورقاً يتهادى بهما فى لهر الوادى الكبير ، ويتبعهما فى مغرور فيصدم زورقه زورقهما ، ويغضب المعتمد ، ولكن لا يلبث أن يعرف فى الفتى ابنته بثينة . ويكون حديث عن أمها تظهر فيه عاطفة الأبوة والبنوة .

وعلى هذا النحو تتجمع فى أيدينا فى أثناء قراءتنا لهذا الفصل الخيوط الأولى المسرحية وأشخاصها وأنواع صراعها ، فالمعتمد يغاضب قائد المرابطين إذ رفض زواج ابنته به ، كما يغاضب ألفونس ملك الفرنجة ويقتل رسوله ، وهؤلاء الفقهاء يريدون ابن تاشفين حاكماً على الأندلس ليحرسها بجنوده الأشداء . وهذا الصراع فى المسرحية سنتابعه لنرى كيف تتطور الحوادث . وبجانبه صراع ثان سيتشابك معه ، وقد بدأ فى سوق الكتب بقرطبة إذ رأت بثينة فتاها الذى خلقت لتنتظره ، وهى مشغولة به وبجبه ، وعرفنا فى أثناء ذلك قصة التاجر أبى الحسن وابنه حسون الفتى المهذب الناضج .

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نجد أنفسنا فى فندق أو خان التميمى ، وقد ضم أديبن يسمى أحدهما ابن حيون ، وكان صديقاً للتاجر وابنه حسون ، وضم أشخاصاً آخرين يلعبون النرد والشطرنج . وكان فى الجمع حريز بطل الأندلس وخادمه ابن لاطون ، ونعرف من حوار بين حريز وصاحب الحان أنه آت من سباق لألفونس ، نجى منه بجواده الصاعقة ، وقد علق فى كمه ، أو أردف من ورائه ، بطرس شقيق الطاغية . وتدل الحوادث أن ذلك كان بعد استيلاء ألفونس على طليطلة وأخذه لحريز أسيراً . ويظهر بطرس ويعد حريزا المناقمة أن يعيد عليه حصنه ورباحاً » . ويذكر له حريز بمسمع من أبن حيون أنه لم يفر بالحصان الشهير الصاعقة فقط ، بل لقد فر أيضاً بما كان فى خزائن بى ذى النون أصحاب طليطلة من كنوز . ويطلقه حريز . وينسمع من من حريز عراح الحان مناد ينادى على قطائف شريش ، ويأكل مها حريز خارج الحان مناد ينادى على قطائف شريش ، ويأكل مها حريز والحاضرون سوى ابن حيون ، وما هى إلا دقائق حتى يكونوا جيعاً محد رين ،

نائمين ، لا يعون شيئاً يجرى من حولم . فقد غودروا صرعى مسلوبى العقل والحركة . ويصفر صاحب القطائف ، ويظهر إخوانه وزملاؤه اللصوص فيسرقون كل شيء . ويتناوم ابن حيون ثم يفتح عينيه على لص يحمل سرجاً عاطلا ، فيرميه عليه لغثاثة مظهره . ويخرج اللصوص وقد جردوا الحان من كل ما فيه ، ويتناول ابن حيون السرج ويتأمله ، فيجد فيه فروجاً ، ويدس يده في الفروج فتمتلىء بأحجار كريمة لا يراها حتى يُذه هل ، فيحمل السرج هو الآخر ويولني الأدبار .

ويظهر امتداد هذا الفصل واتصاله بالفصل السابق من حيث الحديث الذى دار بين الأديبين عن المعتمد واهتمامه بالأدباء ، وفيه نرى حريزاً البطل الذى مر ذكره فى الفصل السابق ، ونرى هذا الكنز الذى كان من حظ ابن حيون ، والذى سنراه يؤثر فى مجرى المسرحية وتطورها . على أنه يلاحكُ فى نهوض التصميم شىء من التفكك .

ويمضى إلى الفصل الثالث فنجد جماعة من السماسرة يجوسون دار أبى الحسن الذى أصبح على شفا هاوية من الإفلاس، ويقدرون لها أثماناً مختلفة، وهو منصرف عهم ، لا يرضى بما يعرضون عليه . ويظهر ابن حيون فى شكل شيخ مغربى ، ويقول للتاجر إن لى معك حديثاً ، ويختليان ، فيعرض عليه عقداً من كبير اللؤلؤ وخالصه . ويقول له إن قيمته زهاء مائة ألف دينار ، وأنا مغرم بالأسفار ، ومتهي لدخول بلاد ألفونس ، فخد منا لدارك ، فإن لقيتك بعد ثلاثة شهور كانت دارى ، وإن لم أعد أصبحت دارك ، وبورك لك فيها . ويترل منه ، فيخرج له التاجر ، ويتصادف أن يراه حسون حينئذ ، فيناديه وينزل منه ، فيخرج له التاجر ، ويتصادف أن يراه حسون حينئذ ، فيناديه ليلاعبه على عادتهما الشطرنج .

ويرحب التاجر بالفتى وصاحبيه ، ويرى الفتى من بعيد حسوناً ، فتمس رؤيته قلبه ، إذ لم يكن الفتى سوى بثينة ، وهى الآن قد عثرت ، بالصدفة المفاجئة وبعامل حب الاستطلاع والرغبة فى معرفة هذا القصر المنيف الذى يقع فى رحاب

إشبيلية وعلى ضفة نهرها ، على فَتَاها الذي رأته في سوق قرطبة .

وكان بذراع حسون رياطً لجرح فيسأله الفتى الملتم عا بـذراعه، فيذكر أنه جرح أصابه فى الموقعة التى قُتل فيها الظافر ملك قـرطبة، إذ كان من ورائه، يصدُّ عنه حريزًا البـطل المشهور وجيشه، وكان معه فى الموقعة ابن حيون الذى يلعب الشـطرنج الآن. ويُغْمَى عـلى الفتى الملتم وتهوى قلنسوته، فيعرف حسون أنها فتاة لا فتى، ويـراها ابن حيـون فى إغمائها فيعرُّفه أنها بنت المعتمد وأخت الظافر.

وفى الفصل الرابع نرى جدة بثينة تنبئها أنها تعلم خبر مخاطرتها ولقائها بحسون ، وتذكر لهـــا أنهم لم يتركوها وشأنها إلا وهم يعلمون عقلها وأنها لا تجمح ولا تشرد . وتحدثها عن زواجها ، فتقول لها : كيف أتزوج الآن والمغاربة زاحفون من البحر والأسبان زاحفون من البر، والأندلس « وحدة ممزقة ، وآمال بالعدو معلقة » وتصف فتاها وسمرته ورشاقته وخفة ظله . ويدخل المعتمد فيشكو لأمه ولابنته ضغط ألفونس عليه منذ سقوط طليطلة في يده ، كما يشكو من اجتماع الأندلسيين على يوسف بن تاشفين وكيف يزيِّنون له اغتنام الفرصة لضمُّ الأندلس إلى سلطانه . ويدخل ابن حيون فيحذره من ابن تاشفين وينصحه أن يقبض عليه ، وكان ينزل بقصر وراء الضَّفَّة ، فيقول له: إنها خطة لؤم لاأرضاها . وتُحاول بثينة أن تدفعه مع ابن حيون؛ فيقول إن شباب الأندلس جميعهم مع ابن تاشفين ، وهم لا يرون هذا الرأى . ويَدَ ْخُلُ مَقَلَاصُ وَيْرِي المُعتَمِدُ وَغُمَّهُ فَيَحَاوِلُ أَنْ يُدُخُلُ الْمُسْرَةُ عَلَى قَلْبُهُ، وكان قد عرف ما بين بثينة وبين حسون ، فيقول للمعتمد إنى وجدت الزوج الصالح لابنتك، ويسأله عنه فيعرِّفه أنه حسون الفتي الذي كان يحمي ظهره يوم الزلاقة ، يوم مات حريز البطل المشهور . ويمتدح ابن حيون حسونا ، ويقول إنه مثقل بالجراح في منزله ، فيحمِّله هو ومقلاص تحياته وشكره على ما أبلي معه . ويدخل حاجبه وساقيه ، فيذكران له دخول جنود يوسف بن تاشفين في إشبيلية وينزل المعتمد للقائه ، وهو ينشد الشعر .

وتعضى إلى الفصل الخامس حيث نعرف أن القضاء نزل بالمعتمد ، فاستنزله ابن تاشفين هو وأهله من حاضرته. وأخذه أسيراً إلى بلاده في المغرب. ويبتدىء الفصل بمنظر في دار أبي الحسن حيث نرى ابنه طريح الفراش، وأبوه يزف له بشرى حصوله من أحد الجنود الفاتحين على صاحبته لقاء خمسائة دينار . ويلتقيان ، ويعرض أبو الحسن عليها الزواج بابنه ، فترى أن لا يتم ذلك إلا بمحضر أبيها في «أغات، وبعين أمها وسَمَنْع إخوتها . ويوافق الأب والابن ويذهبان معها ، ويرافقهم في رحلتهم ابن حيون . ويصلون في المنظر الثاني من الفصل إلى وأغات، حيث نراهم يفاوضون السجَّان في دخولالسجن، فيأتي، فينفحه ابن-حيون صرَّة من المال ، فيفتح لهم الأبواب . ويكون لقاء مؤثر ، ويَسَرْضي المعتمد بحسون زوجاً كريمًا لابنته . ويُخرج ابن حيون جرابًا شَدَّه على وسطه وينثر ما فيه من لآلىء وجواهر عند قدمي المعتمد. ويسألونه عن الكنز فيقصُّ قصته ، وتتملكه المروءة ، فيعطى المعتمد ثلثه والعروسين ثلثه ، أما الثلث الأخير فيجعله خالصاً له ولأبي الحسن يعقدان به شركة للتجارة يتحديان بها تجارات الفرنجة في الأندلس . وحينئذ يعرف أبو الحسن أن الشيخ المغربي الذي أعطاه عقد اللآليء ليس إلا صاحبه ابن حيون ، ويشكره المعتمد ، وهو وابنته يأسيان لحاله .

وعلى هذا النحو تنهى المسرحية ، وإنما أطلنا فى تلخيص فصولها ، ليطلع القارىء على شيء من التفكك الذى يتناول بعض مواقفها كما أشرنا إلى ذلك فى تعليقنا على الفصل الثانى منها . وفى رأينا أن محاولة شوقى أن يداخل بين صراعين فى هذه المسرحية لم يكن موفقاً فيه ، وكان يكفيه صراع بثينة فى حبها، أو صراع المعتمد وحده. وكان هذا الصراع الأخير يُغنيه بواسطة الرميكية وعشق المعتمد لها عن قصة الحب التي رأى أن يلف فيها الحوادث .

ومن العجب أن تُكُتب قصة أو مسرحية عن المعتمد ، ولا نجد فيها ذكراً للرميكية إلا ما تقصُّه عنها ابنتها أو ابن حيون ، إنما تُذُكرُ الجدة العبادية

مع أن الرميكية لم تكن معشوقة للمعتمد فحسب ، بل كانت تتدخل فى حكمه وشئونه السياسية. ويظهر أن شوق لم يعمن معرفته بالتاريخ الأندلسي فى هذه الفترة من حكم ملوك الطوائف، ولم يعمق خاصة معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه وأخباره مع الشعراء ومع رعيته .

وأخطأ شوقى فى اسم سير بن أبى بكر قائد المرابطين فسهاه سيرى ، ولم يخطىء فى اسم حريز ولا فى بطولته ومؤامراته ، ولكن يظهر أنه لم يعرف بالضبط مى كانت وقعة الزلاقة ، ولا مى استولى ألفونس على طليطلة ، فنى الحوادث أو بعبارة أدق فى تتابعها وتعاقبها غير قليل من الاضطراب .

ونظن ظنيًّا أنه كان يتحسن أن به أن يسمى و زراء المعتمد و بعض رجال حاشيته بأسهائهم الحقيقية ، فهم مسمون في نفح الطيب وفي قلائد العقيان و في غيرهما ، فكان يحسن أن يسميهم بأسهائهم لا أن يقترح هو أسهاء جديدة . قد يقال إن الصراع الأساسي في المسرحية لا يدور حول المعتمد ، وإنما يدور حول أميرة الأندلس التي سهاها باسمها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعمق معرفته بتاريخ المعتمد . وقد بدا أنه يعرف المدن وخصائصها بأكثر مما يعرف الأشخاص المعتمد . وقرطبة بلد تموج وخصائصهم ، فإشبيلية بلد الخلاعة والمجون والغناء والرقص ، وقرطبة بلد تموج طرقاته بالفقهاء ، وفيها سوق الكتب التي ليس لها مثيل في بلد من البلدان ، حتى كانوا يقولون إذا مات مغن في قرطبة محلت آلات غنائه فبيعت في إشبيلية ، وإذا مات عالم بإشبيلية حملت كتبه فبيعت بقرطبة . ويقول شوقى على لسان وإذا مات عالم بإشبيلية مملت كتبه فبيعت بقرطبة . ويقول شوقى على لسان المعتمد «إن الشهرة في قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس في اتخاذ الحزائن المكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها » .

وتتضح معرفة شوقى بالأندلس فى جوانب مختلفة من المسرحية ، فقضاته « لا يستأذنون على ملوكه » وحقيًّا أن القضاة كانت لهم مكانة كبيرة جدًّا فى الأندلس ، وكانوا يردُّون شهادة الوزراء والحلفاء والأمراء، ولم يكن أحد من ذوى السلطان يتعرض لهم بسوء ، فكانت لهم هيبة تملأ جميع النفوس . ويتضح ذلك فى أثناء لقاء المعتمد للقاضى ابن أدهم ، وإنه ليجهر للملك ولابنته

بأن مايطلبه الفقهاء من تملئك يوسف بن تاشفين للأندلس خير وأبقى لها من الحال التي هي مشرفة فيها على التلف والضياع والهلاك. وفي مكان آخر نجد المعتمد يقول: « وما شرفُ الأندلس وجلاله إلا عدل ُ قضاته ».

ويعرف شوقى أنه كان لأهل الأندلس حرية أوسع مما للشعوب الشرقية ، ويذكر ذلك على لسان ابن حيون فى الفصل الحامس . وفى غير موضع نجد معلومات صيحة كأن يذكر عن المنصور بن أبى عامر وزير قرطبة المشهور كثرة جواسيسه، إذ كان له فى كل ناد عين وفى كلسامر أذن ، ويذكر أن بنات المعتمد كن يعشن فى أغات «يتعذبن بالحلام ويتكسبن من غزل أيديهن » . ويذكر القادر صاحب طليطلة وما كان من أخذ ألفونس للله . وحتى مجبنات شريش وقطائفها التى يتغنى بها الشعراء يذكرها فى مسرحيته . وكل ذلك دليل الدرس للأندلس ، ولكن كما قلنا لم يتعمق ، ولم يدخل فى باطن التاريخ الأندلسى ، ولذلك يجرى الصراع تحت أعيننا وكأنه صراع حسى ، فلا مشُل تتقاتل ، ولا حضارة للأندلس وبداوة للمغرب تصطدم ، وحتى الاصطدام المسيحى الإسلامى لم يتضح فى المسرحية كأنها تسرد مواقف وحوادث وأفعالا ، ولا تحلل عواطف وبواعث و دوافع داخلية .

ولا نكاد نعثر لشوق فيها بآراء واضحة عن الحياة ، ولا نريد منه أن يكون فيلسوفاً ، وإنما نريد أن تكون له فكرة واسعة فى الحياة وأحداثها ، وأن يقول رأيه صريحاً فى بعض المشاكل التى تصادفه . وربما كانت أهم مشكلة اجتماعية صادفته فى حوادث المسرحية هى مشكلة الزواج بأكثر من واحدة ، وخاصة حين تنعرض على فتاة يخطبها شخص لتزوج بثلاث، على نحو ماحدث فى المسرحية حين طلب القاضى ابن أدهم من بثينة بنت المعتمد أن تتزوج من القائد المغربى الشيخ سير بن أبى بكر . ومع أن الموقف دقيق فهى بنت ملك ، وهى بنت الأندلس المتحضرة ، ثم هى مشغولة بحب حسون ، مع ذلك كله نراها تغضب ، فترد قائلة :

« إنك يا سيدى القاضى تدعوني إلى خطة لا أنا مضطرة ، فأحل النفس

الكارهة على قبولها، ولا الأمير ابن أبى بكر معطلً البيت من الوبة الصالحة ، فيتشبث بى ويصر على ، بل تلك خطة لمأجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها فى حياة أسرتى ، فهذا أبى ، جعلنى الله فداءه ، لم يتخذ على أمى ضرّة ، ولم يكسر قلبها بالشريكة فى قلبه ، فجاءت بنا أولاد أعيان ، نجتمع فى جناح الأبوة ، ولا نفترف فى عاطفة الأمومة . ولو شاء أبى لكان له كنظرائه الملوك والأمراء نساء كثير ، ولكان له منهن بنو العلا ت تحسبهم إخوة وهم أنصاف إخوة ، من كل دجاجة بيضة ، ومن كل شاة حمل » .

والنقد الموجلة إلى مشكلة تعدد الزوجات هنا نقد خفيف جداً ، ولا يلامم طبيعة الموقف وما يقتضيه من حدة . وصحف المسرحية كلها ليس فيها نظرات ذات قيمة ، وينبغى أن لا يُفْهم من ذلك أن التيار الحلتى الذى يمتاز به شوقى فى مسرحياته قد سقط من هذه المسرحية فهولا يزال جارياً أو عاملا ، عمله فى بطلى الرواية : المعتمد وابنته ، ثم فى ابن حيون .

أما المعتمد فهو فى المسرحية مثال العربى الكريم الذى يغار لكرامته ، فيقتل رسول ألفونس حين يشتم الأسد فى عرينه ، ولا يفكر فيا يكون بالغد من حروب بينه وبين ألفونس، ويتى ليوسف بن تاشفين ، فلا يستجيب إلى مؤامرة ابن حيون ، بل يقول إن هذه «خطة أولها لؤم وآخرها شؤم ، فإن الملك (يعنى نفسه) أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره ، أو يحفر الحفرة لمن أقال عثرته ». وهو شجاع يناضل عن وطنه وعاصمته مناضلة الأسد عن عرينه ، ولايد لقى الطاعة عن يد وهو صاغر ، بل يد شقل بالجروح وتتقطع عبرينه ، ولايد قبل أن ينزل عن عرشه . ودائماً تُضْفَى محاسنه على مساويه ، فيعطف على أهل الأدب والعلم «ويعامل الرميكية زوجته الفاضلة معاملة فيعطف على أهل الأدب والعلم «ويعامل الرميكية زوجته الفاضلة معاملة تحسدها عليها عقائل الأندلس » .

وأما ابنته فطاهرة عفيفة كأنها «الفرس النجيبةالتي إذا أرْخي لها الرَّسدَن لم يُخْش لها جماح ولا شرود» وهي شجاعة تشارك أباها في حروبه ، ومحبة لوطنها حبًّا شديداً ، ويقول شوقي على لسانها « الوطن كالبيت في قداسته وكالكعبة في حرمتها » . ويصورها شوقى بقلب يمتلىء عطفاً وحناناً ورحمة بأبويها ، وقد أبى برُّها لها ولإخوتها أن تقيم عُرْسَها فى مأتمهم ،وذهبت إلى وأغمات ،وفاء لهم ومعها زوجها المنتظر .

والمروءة والوفاء يعماًن فى المسرحية، ويمثلهما أيضاً ابن حيون الذى أهدى إلى صديقه التاجر عقداً من اللؤلؤ، وتنكر حتى لا يعرفه، وحتى لا يجرح شعوره. وقد رافق دائماً العاشقين وأبى إلا أن يكون معهما فى لقائهما للأهل، وتنازل راضياً عن كنزه، ليسر الجميع ويدُونحل شيئاً من السعادة عليهم.

وتنساب فى المسرحية على عادة شوقى بعض حبكم من مثل قوله « الرجل الشريف كلمته قسم وإشارته يمين » و « ما أولع الناس بالناس » و « قديماً جمع الله الشقيقين » و « كشف السر القدر » و « التجارة جزر ومد ، وحرمان وجد ، ونحس وسعد » ونحو ذلك مما يتُسْحف به قراءه دائماً .

وعلى نحو ما يجرى في المسرحية تيار خلقي يجرى تيار فكاهي ، فقد وضع فيها شوقي مضحكاً للمعتمد سماه مقلاصاً ، ونجده في مشاهد ومواقف كثيرة إما مع الخاشية ، فهو في المسرحية من أولها إلى نهاينها . ولكنا نلاحظ أن فكاهته لفظية ، فليس فيها عمق ، وليس فيها تفكير بعيد ، بل هي سطحية ، لا تكاد تلمس جوهراً ولا معنى دفيناً . وكان شوقي يأتي بمثل هذه الفكاهة في مسرحياته المنظومة فتُحتمل ، لأن النظم بطبيعته يستطيع أن يحمل السطحيّ القريب ، ويمخفي ما فيه من ضعف التفكير ، أما النثر فيكشف المعانى السطحية القريبة ، وتبدو عارية من الفنومن كل حلية . وحقبًا إن مقلاصاً هذا كان مهر جاً ولكنه كان بشهادة شوقي له في أثناء وصفه على لسان بعض من فكاهاته ما قاله حين ركب مع المعتمد زورقاً ، وكان المعتمد نشوان ، فرأى من فكاهاته ما قاله حين ركب مع المعتمد زورقاً ، وكان المعتمد نشوان ، فرأى أن لا يترك له المجداف ، وأن يجدف هو ، فقال له المعتمد: ولماذا ؟ فقال : من فكاهاته ، الزورق خشبة لا عقل لها ، فهو أيضاً مجنون ، وإني أربًا بحياتي أيها بمنون ، وهذا الزورق خشبة لا عقل لها ، فهو أيضاً مجنون ، وإن أربًا بحياتي أيها بمنون ، وهذا الزورق خشبة لا عقل لها ، فهو أيضاً مجنون ، وإن أربًا بحياتي أيها

الملك أن أجمع عليها مجانين أربعة » .

ويظهر أن شوقى لم يكن مُعلَدًا ليتعمق فى فن الفكاهة، فضلا عن أن يوطهر أن شوقى لم يكن مُعلَدًا ليتعمق فى فن الفكاهم المسرحى - إلى سخرية واسعة بالحوادث والشخوص والأفعال والأقوال . وبذلك استمرت الفكاهة عنده لا تتغلغل إلى أعماق بعيدة فى عمله ، بل كأنها حباب يطفو على الكأس ، وقلم تحولت إلى تهكم أو سُخْر واسع . تحولت أحياناً كما لاحظنا فى غير هذا الموضع إلى دعابة رقيقة ، ولكن قلما تحولت إلى سُخْر عميق مرتكز على تفسيرات دقيقة للحياة .

والحق أن شوق لم يُخلَق ليكون مفكراً ، وإنما خلق ليكون شاعراً ، وهو إن فكر لا يتضح تفكيره إلا عن طريق الشعر ، ولذلك كنا نرى أنه أخطأ خطأ شديداً حين ترك الشعر في هذه المسرحية إلى النثر . وقد لاحظنا دائماً أنه كلما ضعف الجانب الغنائي في مسرحياته ضعف تكوينها العام من حيث الشعر والفن الحالص ، فما بالنا الآن ، وقد حطم شوقي قيثارته الساحرة التي تملك أزمة القلوب ، وذهب ينثر هذه المسرحية ؟!

وكان عجباً لنا أن يختار للأندلس صاحبة الغناء والرقص ومخترعة الموشحات والأزجال النثر كساناً لشخوصها فى حوارهم ، وكان المعتمد نفسه شاعراً ، وكان وزراؤه وكتابه أو أكثرهم شعراء لهم فى دولة السياسة بيان خصب ومنطق عذب، وفاض ونفح الطيب، كما فاضت والقلائد، بآياتهم البينة وأشعارهم القيمة .

وعرض شوقى فى المسرحية مواقف للغناء والرقص ، ولكن غابت الأناشيد المطربة، ولم تظفر المسرحية منه بأنشودة واحدة . وربما كان النقد اللاذع المجحف الذى وُجّه لشوقى فى مسرحيتيه الأوليين: مصرع كليو باترا ومجنون ليلى السبب الحقيتى فى أنه لم يَعْل صاعداً فى فنه التمثيلى، فقد شوّه بعض النقاد عمله ، وقالوا إنه يطيل فى الحوار ويملؤه بالأغانى وما يشبه الأناشيد ، بل القصائد الطويلة . فحاول أن يكون ممثلا فحسب ، فصنع رواية قمبيز ، فاشتداً النقد عند العقاد وغيره . وكان من أشداً ما فى هذا النقد لومه على التنقل بين الأوزان والقوافى ،

ولكن من غير شك نجاحه في الشعر المسرحي حتى في قمبيز لا يقاس إليه عمله في أميرة الأندلس التي اتخذ لها النثر أداة فالتوى عليه التمثيل والحوار جميعاً ، وظهرت عيوبه المسرحية واضحة ، وظهر أنه ليس لديه نظرات بعينها متناسقة في الحياة ، إنما هي آراء يغلب عليها أن تكون حكماً منثورة ، ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عيقة . ولعلنا بذلك نعرف كيف أن شوقي لا يصلح للنثر الذي هو لسان التأمل ، إنما يصلح للشعر ، ويصلح خاصة للموضوعات العاطفية التي يغنيها الشعر غناء نطرب له . ومن هنا نجح نجاحاً لا مثيل له في عنون ليلي وكذلك في مصرع كليوباترا ، وقارب هذا النجاح في عنترة . أما أن يحدث حياة في عمله بدونه ، ونقصد الحياة المتدفقة النشيطة اللجبة الصاخبة . وهو هنا في هذه المسرحية يحسن إلى حد ما الحيط الذي تمتد عليه الحوادث والاقوال والأفعال ، ولكن لا يلبث أن ينسج على هذا الحيط ثياباً مسرحية شوقي من أهل الصبغة الفكرية ، إنما كان من أهل الصبغة العاطفية التي توقع شعراً وألحاناً لا كلمات نثرية .

٤

#### ملهاة

ألف شوقى فى أواخر أيامه ملهاة سماها « الست هدى »، وقد مثلتها الفرقة القومية بعد وفاته ، ونجحت نجاحاً لم تلقه بعض مآسيه ، لأنه تخلص فيها من أكثر العيوب التى لا حظناها فى مسرحياته السابقة، وعلى الأخص التراخى فى الحوار والفتور فى الحركة بسبب ما كان يُدخله من قصائد وأناشيد طويلة على تمثيلياته. فالحوار فى هذه الملهاة سريع ، وتُسرع معه الحركة ، وكأن شوقى تنبّه

إلى ضرورة الإيجاز والتركيز في عمله المسرحي، فهو يأتى البناء التمثيلي من أبوابه، ويتخذ لذلك أقصر طريق، فلا يدع فرصة لتفكك ولا لاضطراب في التصميم. ويبدو ذلك واضحاً في إطار المسرحية ؛ إذ نرى الحوادث والشخوص متميزة . فقد اقتصر على جانب بعينه وحراك فيه الأقوال والأفعال ، ووضح الموضوع وملأه بحيوية دافقة .

وقد سلط المرأة الثرية التي يطمع فيها الرجال ، فلا يموت أحد أزواجها أو يطلقها ، أو قل تطلقه ، حتى تستقبل زوجاً جديداً ، وقد أعطانا هيئتها وثيابها ودوافعها وعواطفها وانفعالاتها ، وجسسمها تجسيما أتاح لها حياة حقيقية ، وثيابها ودوافعها وعواطفها وانفعالاتها ، وجسسمها تجسيما أتاح لها حياة حقيقية ، فلا نقرأ الملهاة حتى نشعر أننا تعرقنا على شخصية طريفة في مسرحنا الحديث . ووراء الست هدى شخوص ثانوية ، وكلها مبيسنة وجميزة بخصائصها ، وكأن شوق كان مستعداً المنجاح في المسرح الواقعي بأكثر مما نجح في المسرح التاريخي . فكل عمل في هذه الملهاة قد ضبيط وأحكم ، ولم يبد أي اصطدام بين الأقوال والأفعال والبيئة التي وقعت فيها الحوادث وما ارتبط بها من عادات المصريين . وكل ذلك لأن شوقي كان يستمد من مجتمع عاش فيه وكان يُبروز الموافاً من مشاهداته ، فلم يضرب في أغوار تاريخية وإنما ضرب في أغوار الحياة التي تقلب فيها ، واستطاع أن يُبدع هذه اللوحة .

وليست هذه اللوحة أو الشخصية الحية « الست هدى » من سيدات القرن العشرين ، وإنما هي من سيدات القرن الماضي ، فالزمن الذي تقع فيه حوادث الملهاة هو سنة ١٨٩٠ والمكان حيُّ الحني بالقاهرة حيث كان الشاعر يسكن ، وحيث كان يشاهد عن قرب علاقات الرجال والنساء في هذا الحين، وما كانوا يضطربون فيه من سننن وتقاليد .

وتتألف الملهاة من ثلاثة فصول، ويبدأ الفصل الأول بحوار بين الستهدى وجارة لها تسمى زينب، ويدور الحوار فيما يقوله الناس عن كثرة الأزواج الذين اقترنت بهم الست هدى، فقد تزوجت تسعة من الرجال، وتلدافع

عن نفسها ، وتقول إنها إنما تزوجت بمالها ، وتفخر بأن فدادينها الثلاثين هي التي تجذب إليها الزوج تلوالزوج ، وتقول عن الناس :

يقولون في أمرى الكثيرَ وشغلهم حديثُ زواجي أو حديث طلاقى يقولون إنى قد تزوجت تِسْعَة وإنى واريتُ الترابَ رفاق وما أنا عِزْريلٌ وليس بمالهم تزوجتُ لكن كان ذاك بمالي وتلك فداديني الثلاثون كلما تولَّى رجالٌ جِثْنَني برجالِ فما أكثر خُطَّابي ولي وسا أكثر خُطَّابي ولي ولي إلى بيابي

وتأخذ فى سَرْد أسماء من تزوجتهم ، وكل زوج تصفه وصفاً دقيقاً ، فأول «البَخْت بمصطفى الذى لا تنساه ولا تسلوه ، كان كالسارية بلحية سوداء ملوَّرة ، وكان لا يطمع فى فدادينها ، ومات فكادت تموت حزناً عليه . وتسجل هنا أن عمرها حين مات كان عشرين عاماً ، ثم تقول إنها تزوجت بعد خس سنوات فهل من حرج عليها ، فمرد صاحبتها زينب :

أَجَــلُ تعيشين وتَدُفنينا حتى تُصِيبي منهمُ البَنينا

وتقول عن زوجها الثانى: إنه كان مفلساً وقعت فى حباله ، وكان ذا صَخب وعادات سيئة ، وجُن ً بالنسل جنوناً ، ومات ولم يخلف لها ديوناً ، وكان عمرها عشرين عاماً ، فتزوجت من سواه ، فهل من بأس عليها ؟ وترد زينب لا أجل تعيشين . . . » وتذكر زوجها الثالث ، وكان عمدة البلدة التى بها فدادينها ، وتصف قذارة عاداته ، وأنه مات ولم يترك تراثاً ، فقد خلف عشرين ذكوراً وإناثاً . ثم تزوجت بعد عام ، فهل من جناية فى ذلك؟ ودائماً ترد ً زينب: لا أجل تعيشين . . » وتعرض لزوجها الرابع وأنه لم يكن نافعاً ولا لا شافعاً » :

قالوا أديب لم يَرَوا مثلَه ولقبوه الكاتب البارعا

ما اخترتُ إلا عاطلا ضائِعًا قد زَيَّنوهُ لي فاخسترتُهُ ن على الصَّحْف مُغْتَدِى رائحٌ أكثرَ الزما وغَــدًا في ( المُويَّدِ ) يكتب اليوم (في اللَّوا) فارغُ الجَيْب واليَـــد ليسلَّهُ أو نهاوَّهُ بنيت فلاناً أو هدمت فلانا ويُعْجبني عند المباهاة قولُهُ وقد يصبح المهدوم أرفع شانا وقد يُصْبِح المَبْنِيُّ أَوْضَع منزلًا كان لا يَحْقِرُ مالا رحمــة الله عليــه ألى إلا ريالا كان إن أَفْلَسَ لا يَسْ

وتتحدث عن زوجها الحامس . وكان و يوزباشي ه في الجيش ، وكان ينهي ويأمر، وود ت لو أنه زوج العمر ، غير أنه لم يكن يهواها، وإنما كان يهوى حليتها، وطالما زيتن لها أن تبيع أو تر هن أطيابها، وعاش معها ثلاث سنين ثم طلقها فتزوجت من بعده. ولا تنسى أن تسجل أن عمرها لا يزال عشرين عاماً ، وتقول إنها ظلت عامين بدون زوج. ثم تزوجت السادس ، وكان جيسبه كقفاه نظيفاً ، ومع ذلك كان « جَخَاخاً» كبيراً ، فكل يوم يدعو إلى البيت رئيساً أو وزيراً ، وعينه إلى خواتمها ، يحدث النفس كيف ينشلها . واقترنت من بعده بالسابع ، وكان فقيهاً ، وكان يسمى الشيخ عبد الصمد ، وتقول إنه أد بها بيده ورجله وبالعصا، وتعرض لغيرته عليها وتقص هذه القصة :

رأى غبارًا عالْقاً بجَبْهتى ولم أكُنْ أعلمُ من أَيْنَ أَتَى فقال هذا التربُ من نَافذة مَنْ كنت منهاتنظرينياتُرَى؟ وهاج حتى خفتُ أَن يَقْتُلَنَى وشمّر الذَّيْلُ وَجَرَّدَ العَصَا وجاء بالنجَّارَ من ساعتِه سَدَّ الشبابيك وسَمَّر الكُوَى

فقلتُ يهوانى وتلك غَيْرَةً يا حبذا الزَّوْجُ الغيورُ حَبَّذَا وقبله لم أَر مَنْ غار ولا مَنْ ظَنَّ فى قَلْبى لغيرهِ هَوَى رحمة الله عليه لم يكن فمه يذكر «أَبعاديَّتى»(١) وإذا ما جاءَنى أو جئتُه لم يُقَلِّب عينه فى «صِيغَتى» لكنه منذ كُنَّا ما حَلَّ عُقْدَةَ كيسِه لكنه منذ كُنَّا ما حَلَّ عُقْدَةَ كيسِه في يُفَظِّل الأَكل من غَ يْر ماله وفلوسه

وتقول إنها عاشت معه نصف عام ، ولا تنسى أن تذكر أن عمرها لا يزال عشرين عاماً . ثم تتحدث عن زوجها الثامن مهدى المقاول ، وكان سريبًا ، وعاشت معه عامين ، لم ترفيهما لون قير شه ، ولم تسمع منه سوى «جَخّه وفَسَّه ، وطحنه ودشّة » وتقول إنه مات وعمرها عشرون عاماً ؛ وترد أزينب:

أَجلُ تعيشين وتَدْفنِينا حتى تُصِيبي منهمُ البَنينا وتأخذ في الكلام عن زوجها التاسع ، وهو محام عاطل سكير ، يَحْتسى الحمر في الضحى ، ويدُه عبد المنعم . وفي هذه الأثناء يرنُ في سمعها صوته وهو يصعد السلم ، وينادى عليها :

هُدَى ضَلالُ أين أنتِ يا هُدَى أين العجوزُ أين جَدَّتى هُدَى وتسمعه هدى وصاحبتها ، وهو يسبُّ ويشتم ، وتتحدث معها عن مجونه وخمره وقيَّنْه . ولا يزال يرتفع صوته بهذه الكلمات : عجوز النحس ، أنت قردة ، بومة :

خدًّاكِ ضفدعان قد أَسَنَّتَا وأُذُناكِ عَقْربان من «قِنَا» وحاجباكِ والخطوط فيهما كدودتين اكتظَّتا من الدِّما

<sup>(</sup>١) الأبعادية: الضيعة.

## وبين عينيكِ نِفَارٌ وجَفَا عَيْن هناك خاصمتْ عَيْناً هنا

ويقترب مترنحاً وفى يمينه العصا وفى الشهال المكنسة . وتهرب مع صاحبتها إلى غرفة نومها ، ويهذى بذكر أطيانها وزبرجدها وزمردها ، وما يلبث أن يستلقى فى القاعة ويغط فى النوم . وتخرج زينب .

وفى اليوم التالى ، فى الصباح، تُسْمَعُ ضجة على السّلم ، وتدخل أربع فتيات من بنات الجيران ، هن: خديجة وأسماء وبهية وإقبال ، جنن يحييِّين الست هدى تحية الصباح ، ونراها تذكر لكل منهن ما أوصت لها به فى ميراثها . ويستطرد ن معها فى حديث عن زواجهن ، فقد خطبت أسماء لعمدة فى الصعيد ، أما بهية فخطبت لضابط فى الجيش وتطهر لها إعجابها باختيارها ، فقرد عليها بهية .

## ما اخْتَرْتُ يا عمني ولكن أبي وأُمِّي تخيّرا لي

وتسأل أسماء عن أختها « بَـنْبــَة » وهل هى الكبرى أو الصغرى ؟ وتسألها عن عمرها فتجيب عشرين عاماً، فتراها كثيرة، وتقول إذن فما عمرى أنا ؟ وتجيب أسماء ستون ، فتنهرها ، فتقول خسون ، فتكذبها ، فتقول حول الأربعين ، فتقول كلا ، كلا ، وترد أسماء :

## إِذَنْ فَنِي العشرين يا خالةُ أَنتِ وأَنا

وتغيِّر الست هدى مجرى الحديث، ويسسمع صوت، ويدخل أغا يُدعي الباب تنتظرها، «ألماز» فيقول لها إن حرم الباشا أرسلته في طلبها ، والعربة على الباب تنتظرها، فتأخذ زينتها ، وتساعدها الفتيات ، وتذكر لهن أن كل حليها سيكون لهن بعد وفاتها . وينزل الستار .

وفي الفصل الثاني نرى عبد المنعم زوجها التاسع في قاعة الدار ، وهو يتناول طعام الفطور ، ويدخل كاتبه «حلمي» ويدعوه للأكل معه ، ويتحدثان عن الفول والعيش

والزيت، ويلاحظ حلمى « الزبيب » على الطعام ، فيقول له أتشربه على الربق، فيجيبه : لا يا غبى على الفول . وتعلن الست هدى سخطها فقد أصبح منزلها حانة ، وتدخل زينب صاحبتها ، وتقول : العوافى ، وترى زوجها وكاتبه، فتنصرف . ويظهر الأغا « ألماز » وتدعو هدى زوجها أن يخبىء الحمر حتى لا يراها الأغا ، ويكون حوار . ويدخل الأغا ، وينتحى مع الست هدى غرفة ، ويُخرج عبد المنعم الكأس من مخبئها بين قدميه ، ويفكر مع كاتبه فى حيلة لسكب بعض مالها . وتدخل هدى ، ويستعطفها زوجها ، يساعده كاتبه ، ويقول لها إن المكتب منه فل الكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه ، فتذهل ، وتخاطب نفسها :

لولا فدادینی وغَـلَاتها ما طاف إنسان علی بابی بها تَزَوَّجْتُ وفی قُطْنِها كَفَّنْتُ أَزواجی وخُطَّابی

وتنادى خادمها رضوان ، وتقول له : اذهب على الفور ادع صديقاتى ويقول لها زوجها : إنى لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : أعطنى حليبًك . وترده مغضبة ، فيقول لها : ألست زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج ، بل طفيلى . وتدخل زينب غاضبة ووراءها نساء من الحارة وفي أيديهن الزحافات والمكانس والمغارف ، ويهجمن على المحامى ، أما كاتبه فيهرب مستقيلا من العمل عنده ، وتتُخرج الست هدى عقد والعها ، وتقول :

عصمتى منك فى يَدِى شَهِدَتْ لى الوِسْائِقُ امضِ يا نَذْلُ لا تَعُدْ إنك اليــوم طالقُ وينزل الستار .

وندخل فى الفصل الثالث ، فإذا بنا نرى غرفة فى الطابق الأعلى من منزل المرحومة الست هدى ، وبها آخر أزواجها السيد العجيزى ، وهو من أعيان

الأرياف ، ونراه فرحاً مبهجاً ، فقد أصبح البيت له ، ويتحدث عن الطين وأنه من أجود الأطيان . وينظر حوله فى الدار ، ويقول : لا بد من ترميمها وتبييضها ، ولا بد من تنجيد الفرش وتجديد الأثاث ، ويذكر الحلى ، فينادى « رضوان » ويسأله عن موضعه فيقول له إنه ليس هنا، وإنما هو فى منزل صفر باشا ، أخذه الأغا فى عليبة من نحو شهر ، فى أثناء مرض الست الأخير ، فيقول : أمانة ، وسترد .

ويُسسْمَعُ صوت من الطابق الأسفل إذ ينادى على العجيزى ثلاثة من أصدقائه، هم محمد وعامر وأحمد ، ويهتف بهم أن يصعدوا ، وتقد ملم القهوة، ويتهامسون عما ورث العجيزى ، ويلاحظون أنه ارتدى الحرير ، ولبس الشاهى والكشمير ، وانتعل حذاء رقيقاً ، ثم يستطردون إلى الطين والبيت ، ويقول عامر إنه سيستأجر منه الطين ، ويقول محمد :

## ما كالعجيزى رجلً يدرى اغتنام الفُرَصِ إن هُدَى دَجاجَةً باضَتْ له في القَفَصِ

ويقول أحمد إنه لم يحسن إخراجها وإقامة العزاء لها، ويقول عامر: لا، ظلمته ، إن الذي قام على الدفن والمأتم الأغا ، أخرجها بأمر الباشا وزوجته «خرجة » عز وغي . ويدخل العجيزي فيرحب بهم ، ويعز ونه ، ويثنون على نبله ووفائه ، وأنه لم يد خر مالا في مأتمها ودفنها ! . وينادي زائر جديد من الطابق الأسفل: يا صاحب البيت! فيهتف به أن يصعد، فهو صديقه مصطفى النشاشى. ويصعد مصطفى ومعه الشيخ الحلبي أحد الأصدقاء ومن يحلون بالفتوى ويعقدون ومن يرجون المسجد الزينبي حين يقرأون . ويطلب لهما القهوة فيقول الشيخ الحلبي: لا، شيئاً من الكراوية، ويناول النشاشي العجيزي علبة نشوقه ويقول له:

هذا النشوقُ من نشوق المفتى لليقُ للــوارث زوج ِ الستُّ

وينادى زائر جديد هو عبد اللطيف شيخ الحارة ، ويصعد . ويسأله العجيزى عما يقوله الناس ؟ فيقول : « صنوف القيل والقال، يعزُّونك بالميت ويهنُّونك

بالمال». وينظر فى جوانب البيت معجباً ، ويقول إنها حين اشترت هذا البيت كان أبوه شيخ الحارة ، فيسأله العجيزى وأنت ؟ فيقول لست أذكر شيئاً ، وكل ما أذكره ليالى عرسها التى كنت ألعب فيها صبيباً ، ويقول العجيزى: إذن فعمر ُ البيت ستون سنة ، فيجيب شيخ الحارة : ومن يقول مئة ما غبينة ، فهم يقولون نابليون سكنه . ويهتف هاتف من السلم : يا عجيزى! يا صديقى! ويعرفه العجيزى فهو داود المغنى ، وقد جاء ومعه زوجته حميدة لكى يريها دار صديقه الحديدة . ويضطرب العجيزى ، ويقول قد جاء مع زوجته ، ماله وللتفرنج ؟! وينزل إليه فيصرفه . ويصيح زائر آخر هو سلمان المرابى ، ويصعد ، بيما يتحدث الضيوف عنه وعن رباه الفاحش . ويخجل العجيزى أن يظنوا أنه مدين له ، ويقول إن آباءهما كانوا شيوخاً وعمداً ، فعلاقته به علاقة من البلد . وبدخل سلمان ويهمس إليه العجيزى بأنه سيوفيه ماله غداً ، ويقول سلمان بل وبطلب منه أن يُعضى على سند ، فيأخذه ويخرجان حتى لايطلع أحد . ثم ويطلب منه أن يُعضى على سند ، فيأخذه ويخرجان حتى لايطلع أحد . ثم يدخلان ، ويهمس سلمان لمصطفى النشاشقى .

لى كلْمةً فاذْنُ منى لا تَنْسَ ، دَيْنُكَ حَلّا ويسأل العجيزى مصطفى ماذا يقول المرابى ، فيقول إنه يريد منى نشوقاً ، ويحثنى على نشوقه وأن فيه عرق العنبر ، وأن الباشوات يئة بلون عليه من أجله وكذلك المفتى وشيخ الأزهر، وأبضاً سيدات الخيط أو الحي فإنهن يبعثن الأغا فيشترى لهن منه . ويهتف الأغا : دستوركم أهل هذا المنزل ، ويدخل باكياً مولولا على الست هدى ، وينوح عليها بكلمات ، ويدعوه العجيزى أن يهون على نفسه ، ويسترسل الأغا فيقول :

قد ذهب البيت ، لبي تِ الله وحده البَقا قد ذهب المال ، فسُبْ حَان الذى له الغِنَى ويقع مُغْمَّى عليه ، ويرشونه بالماء ، ويرفع الأغا رأسه ، ويعود للبكاء

على الست هدى . ويحاوره العجيزى، يريد أن يعرف أمر حليِّها ووديعتها عند الباشا ، فيقول له الأغا إنها تركت وصية عند الباشا من عام، أشهدت عليها مفتى القُطُر وقاضى الإسلام ، ويقول :

قد تركت في عُلْبَةٍ مَصاغَها عشرَ قِطعْ من جَوْهَرٍ مُبَرَّأً من الخدوش والبُقَعْ

فيقول العجيزى: لمن؟ فيردُّ الأغا لعشر من نساء الحارة ، عَيَّنَتُهُنَّ وبيَّنَتْ، ويَسَّنَتْ، ويصيح العجيزى: أحسَّ أن ظهرى انقسم. وينعمَى عليه ويفيق ، فيسأل الأغا عن البيت ، فيقول: وقفته لبنت أول زوج ، فيصيح العجيزى:

قَلَّبتني هُدَى على النار حَيًّا قلَّب الله جسمها في الجحيم

ويسأل عن الأثاث ، فيقول الأغا : جاء أيضاً في الوصية أنه ملك لبهية . ويقول شيخ الحارة بتى الطين ؟ ويقول الأغا : إنها أوقفته على بيت الله و والروضة » : قبر المصطفى . ويصرخ العجيزى : يا لأعاجيب القضا ! ويدعوه الشيخ الحلبى أن يتجلد . ويندب سلمان المرابى نفسه والطين الذى كان يأمله ، ويذكر وسنده » ، فيقول له مصطفى النشاشى : واذهب كُل أشرب السّند » ، ويرد الجميع : واذهب كل اشرب السّند » . وبذلك يُسند ل الستار وتنهى الملهاة .

وواضح من هذا التلخيص أن البناء التمثيلي للملهاة ليس فيه اضطراب، وليس فيه نشاز ، فنحن نحس كأننا مسوقون منذ فاتحبها إلى خاتمبها في سرعة، وما تزال الحوادث والأقوال والأفعال تنمو وتبهض ، حتى تنبي إلى الكارثة التى حاقت بالزوج الأخير . ولا تقوم في الطريق العوائق التي رأيناها في المآسى المنظومة السابقة ، فلا قصائد ولا أناشيد طويلة ، وإنما حوار متناسق بديع . وحتى البلاغةوالصور الأدبية نُحيِّبَتْ عن طريقنا . واستخدم شوقي لأول مرة في مسرحياته لغة سهلة خفيقة ، بل لم يتحرَّج من أن يسلك فيها كثيراً من الألفاظ العامية .

وجسّم فى أذهاننا صُور الشخوص الذين حرَّكهم ، لا البطلة وحدها ، وإنما الشخوص الثانوية أيضاً ، فالملهاة تنبض بالحياة ، وفى كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر ، سواء فى وصف أدبائه الصحفيين ، أو فى وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يخترن الأزواج ، أو فيا سُمِّى عصْمة المرأة ، أو فى النشوق ، أو فى نفاق الناس ، أو فى الوصايا والأوقاف . وأُعطي شوقى الفرصة فى أزواج الست هدى العشرة ليرسم أنماطاً مختلفة من الرجال . ويظهر فى هذا الصنيع شيء من تأثر شوقى بقصصنا الشعبى فى العصور الوسطى عند ابن دانيال فى قصة غريب وعجيب ، وعند غيره ممن كانوا يمثلون أصحاب الحرف المختلفة فى حوارهم وما يُجرون على ألسنتهم من أحاديث ، ولكنه على كل حال أظهر براعة فى إدارة ملهاته وفى الحطوط التى اتخذها لصنع هذه التحفة البديعة .

#### تلخيص

حاولنا في الصحف السابقة أن نتحدث عن شوق من جميع أطرافه ، وبدأنا بحياته ، فتعقبناها في بيئته وفي نشأته ، وما زلنا معه حتى غادر مصر إلى فرنسا مبعوثاً للحكومة المصرية لدرس القانون وكُسِّلاَتُ بعثته بالنجاح ، ورجع يعمل في القصر ، وظل به أكثر من عشرين عاماً ، دانت له فيها رقاب طلاب الرتب وأصحاب الحاجات ، إذ كان الحديوى عباس يقربه منه ، ويسمع له ، ويستشيره في بعض أحواله ، وكان هو داعية "له ولسياسته عند الجمهور وفي الصحف العامة

وما زال يعمل مع عباس حتى نشبت الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ومنع عباس من دخول مصر وأعلنت الحماية الإنجليزية ، فأ بعيد عن القصر أصحاب عباس وأنصاره ، وأبعد شوقى بل ننق إلى إسبانيا حيث ظل طوال الحرب فى برشلونة لا يبرحها ولا يفارقها ، فلما وضعت الحرب أوزارها رُدّت إليه حريته ، فتنقل فى إسبانيا وفى مدنها يتصفح آثار العرب وأطلالهم الدارسة .

ورجع إلى مصر عقب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ، فرأى باب القصر مقفلا من دونه ، ورأى المصريين قد سُفحت دماؤهم فى الشوارع ، وها هو الشباب يستقبله متحمساً ، فحنا عليه وعلى آماله التى تجيش بصدره وبقلبه ، وخفض بصره من سماء القصر إلى أرض مصر المخضبة بالدماء الذكية . والتفت من حوله إلى البلاد العربية ، وزارسوريا ولبنان غير مرة ، وأحسل الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، وآلامها وآمالها ، وما تريد أن تظفر به من ضمير المستعمرين الميت وأنيابهم المسنونة .

واختلط شوقى بالمصريين فى النوادى والمقاهى والمطاعم ودور الحيالة ، ومشى معهم فى شوارع القاهرة متصفحاً وجوههم ونفوسهم على نحو ما يتصفح الثياب المعروضة فى واجهات الدكاكين والمحلات . وساعد ذلك كله على تبدل فى حياة الشاعر الفنية ، فإنه لم يتعدُ خالصاً للقصر ولا لحياته الأرستقراطية ، بل أصبح إلى حد بعيد مشاركاً للشعب المصرى ، يتحدث فى كثير من شئونه السياسية والاقتصادية ، واختير عضواً فى مجلس شيوخه .

وكان ثراؤه فى أثناء ذلك يتيح له نعيها وهناءة فى حياته، فعاش مرفقها بين مصر والإسكندرية أو بين كرّمة ابن هانى فى مصر ود رُقالغواص فى الإسكندرية، يرتاد الملاهى والملاعب ، ويسافر إلى باريس أو إلى لبنان وسوريا غير مقصر فى أن ينال كل ما يريد من متع الدنيا. وأخذ تقدّمه فى السن مين يضعف منه، وأخذت الأمراض تصطلح عليه ، حتى ذهب إلى ربه راضياً .

وصَـوَّرْنا هذه الحياة الحصبة ثمانتقلنا إلىصناعته، فتحدثنا عن مكوِّناتها، وكيف أنه وجد في سلفه محمودسامي البارودي القدوة المُثْلَى لعمل الشعر الجزل الرصين، وبناء القصائد بناء محكماً متماسكاً، حتى لكأن القصيدة عمارة باذخة.

وأوتى شوقى من حلاوة موسيقاه وعذوبتها مع روعتها وفخامتها ما جعلنا نشبة آياته الكبرى منها بالسمفونيات الحالدة . وموسيقى شوقى فى شعره هى لئب إبداعه ، وبهاكان يظفر دائماً بخصومه ، فقد كانوا يحاولون أن يردوا الناس عنه ، فكانوا يعرضون عنهم ، وينصرفون عن نقدهم ، ويتهافتون على شعره كما يتهافت الفراش على النار . ولا تزال أشعار شوقى ترن فى آذان العرب ، ولا يزالون ينجذبون إليها ، وكأنها مغناطيس العصر الشعرى ، فهى مفزع قلوبهم ومهوى ينجذبون إليها ، وكأنها مغناطيس العصر الشعرى ، فهى مفزع قلوبهم ومهوى أفئدتهم . وبجانب هذه الموسيقى نجد الحيال المتألق الذي يعرف كيف يلتقط الصور البعيدة ، وكيف يملأ علينا الدنيا بأشباحه وأوهامه .

والموسيقى والحيال الحالم هما أهم المكونّات لشعر شوقى وصناعته ، أما العاطفة فغير فياضة . وشوقى من الشعراء الكنيرينّين الذين لا يحسنُون أنفسهم إحساساً كاملا ، وحتى ما نجده عنده من عواطف يغلب أن يكون قد اقترضها

من الغير بحكم غيثريته وعدم اهتمامه بذاتيته . ومع ذلك لا نستطيع أن نُخْليه من العواطف فلم تكن عواطفه جامدة ، بل كثيراً ما تسيل وخاصة مع أسرته ومع أصدقائه . على أنه ينبغى أن نعرف أنه لم يعبر عن عواطف صارخة ولا أخرى منحرفة . وربما كانت أروع عواطف شوقى العاطفة الوطنية ، وعها صدر فى فرعونياته ، أو قل فى ملاحمه المصرية .

واشهر شوقى بالبديهة الفياضة فى صناعة الشعر وعمله ، وقد أكثرنا من ذكر الشهادات التى شهد بها معاصروه فى هذا الصدد ، ثم استعرضنا مسودات ثلاثاً إحداها خاصة بقصيدة ، والثانية والثالثة خاصتان بفصل من مجنون ليلى، واستنبطنا منها جميعاً دلائل مختلفة على ذوقه الرفيع وحسِم الرقيق باللغة وصياغتها كما استنبطنا سرعته وعدم تأتيه .

وإن فى المسودتين الثانية والثالثة ما يدل دلالة قاطعة على أن شوقى لم يكن يفكر فى الحوار بقدر ماكان يفكر فى عمل الشعر ، ومن أجل ذلك نراه يؤلف الفصل فى شكل مقطوعات ، ومنها ما يستحسنه فيبُهيه وما لايستحسنه فيسَنْفيه . ويختلف ترتيب القطع فى المسودتين بالقياس إلى ترتيبها فى المسرحية المنشورة . وفى ذلك كله دلالة واضحة على أن شوقى فى تمثيلياته لم ينس وظيفته الغنائية الأولى فى شعره وقصائده .

ومضينا نتحدث عن التيار القديم فى صناعته ومدى صلته بالشعراء القدماء، ولاحظنا أنه يتأثر تأثراً واسعاً بهم ، بل ما يزال يعارضهم ويقلدهم . ومع ذلك لم يهمل نفسه ، بل أضافها فى قوة تستأسر الإعجاب ، وكأنه كان يريد بمعارضاته أن يثبت تفوقه على كل من يُشار إليه بالبنان فى عالم الشعر العربي . وحقا أثبت ذلك بما اقترح على نفسه فى معارضاته من موضوعات جديدة لعب فيها خياله ووهمه . وكان يتأثر البحترى ، بل هو شديد الشبه به فى موسيقاه ، أما فى بناء قصائده وتصميمها فإنه يقترب من ذوق المتنبى إذ كان يضرب على نماذجه وأمثلته .

وكان يقابل هذا التيارَ القديم تيارٌ جديد جاءه من ثقافته الفرنسية وما

اطلع عليه من آداب القوم ، بل من آداب الغربيين جميعاً ، فقد قرأ وترجم للامرتين ، كما قرأ وقلده في عنايته للامرتين ، كما قرأ وقلله لافونتين ، وأيضاً فإنه قرأ فيكتور هيجو وقلده في عنايته بالتاريخ والتمثيل ، كما قرأ راسين وكورني وغيرهما من الكلاسيكيين ، وقرأ شكسببر وأفاد منه في مصرع كليوباترا . فالتيار الأوربي كان يجرى في نفسه ، وكانت تظهر منه تأثيرات مختلفة في أعماله وآناره ، ولكنه لم يوغل في ذلك ولم يتعمق فيه ، وبذلك كان هذا التيار أضعف في صناعته من التيار القديم ، وخاصة من الصياغة والأساليب والقوالب التي يصب فيها شعره .

وتقدمنا نبحث في المؤثرات المختلفة التي أثرت في صناعة شوقى ، فوقفنا عند النقاد وتأثيرهم فيه ، ولاحظنا أنه بدأ حياته الفنية في عصر لم يكن يسود فيه إلا نقد جاف ، لا نضرة فيه ولا جمال ، لأنه نقد لغوى يعتمد على البلاغة البالية القديمة . وصب هؤلاء النقاد عليه جام سخطهم ، إذ رأوه يجدد في بعض المعانى ، وحمل عليه المويلحي واليازجي حملات منكرة ، ووقفا كأنهما شلالان كبيران يريدان أن يعترضا النهر ويحتجزا فيضانه . وخلف هؤلاء النقاد في القرن العشرين جيل جديد تزود بالنقد الأوربي ، وفتح نوافذه على الأدب الغربي ، وثار ثورة محققة في عالم الشعر والفن ، ولم يكن يعجبه تردد شوقى بين القديم والجديد ولا ما انزلق إليه من مدائح . وقاد هذه الثورة عبد الرحمن شكرى والمازني والعقاد ، وشمنعف الأخير بالتصدى لشوقى منذ أخرج مع المازني الرسالة المسهاة والعقاد ، وشمنعف الأخير بالتصدى لشوقى منذ أخرج مع المازني الرسالة المسهاة باسم « الديوان » وشاركه طه حسين في حملته بعد رجوعهمن البعثة سنة ١٩١٩ إلا أنه لم يعنف فيها عنفه .

وقد تحدثنا عن آثار الجيلين من النقادفي صناعة الشاعر ، وناقشنا الجيل الجديد في كثير من قضاياه ، ووضَّحْنا ما فيها من خطأ أو تحامل . ومضينا فتحدثنا عن مؤثر مهم أثر في صناعة شوقى ، وهو الجمهور والصحف ، وهو مؤثر لم يكن معروفاً في القديم ، إذ كان الشعراء من مثل المتنبي لا يعرفون سوى الأمير وحاشيته ، أما الشعب فهم لا يعرفونه ولا يتصلون به ، ولكن تطورت الحياة في القرن التاسع عشر ، وظهرت الصحف التي توجّه للشعب

أو الجمهور، وأخذ الشعراء يذيعون فيها شعرهم. وكان لذلك أثره العميق في شوقي وغيره من معاصريه ، إذ أخذوا يعنون بالجمهور عناية شديدة . واتضح ذلك عند شوقي في أشعاره التي وجهها إلى الخلافة التركية ، وكانت أوربا أعلنت عليها حرباً صليبية ، فكان ذلك يؤذى العرب والمسلمين . واستغل ذلك شوقى فغناهم تركيات كثيرة، ولم تكن هذه التركيات تُنشَدُ بين يدى الخليفة كما كان بصنع الشعراء السابقون ، فالخليفة التركي لا يعرف العربية ، وإنما كانت تُذاع على العرب والمسلمين في صفهم إرضاء لعواطفهم قيبَلَ الخلافة .

ولفتت هذه التركيات شوق إلى التغنى بالعاطفة الدينية ، فنظم مدائحه فى الرسول الكريم، ووقف مع إخواننا المسيحيين فغناهم نغماً مسيحينًا كثيراً يرضيهم، واستهدف لبعض أنغام عربية ووطنية . حتى إذا رجع بعد المنفى تحول جملة إلى العواطف الوطنية والعربية يتصدر عها فى شعره ، وكل ذلك ابتغاء رضا الجمهور الذى يقرأ شعره فى الصحف السيارة .

وهذا المؤثر في صناعته اقترن به مؤثر آخر هو المناسبات المهمة من أعياد عباس ومن المخترعات والحوادث الكبرى ، فلم يترك مناسبة مهمة دون أن يسجلها . ويتوسع شوقى في ذلك فلا يترك فرصة من تهنئة أو موت عظم أو ظهور اختراع أو إنشاء مؤسسة وطنية إلا ويصدح فيها بشعره ، وكأنما أصبح صحفيلًا خالصاً ، فهو يؤد يلناس الأخبار والأحداث في قصائده الساحرة التي تنبض بالحيوية الدافقة . وبذلك انتهى بهذا اللون من شعر المناسبات إلى الذروة العليا، ولم يبق له من بعده إلا أن ينحدر، وقد انحدر فعلاولم يعد يتر ضي أذواقنا .

و بجانب هذه المؤثرات الثلاثة أثمَّر فيه أيضاً الغناء ، وكانت له أذن موسيقية رائعة ، فما زال يتبع المغنين، وكلما توفي كبير منهم صاغ فيه مراثيه ، حتى خلص له منهم محمد عبد الوهاب ، فاصطفاه لنفسه ، وألف له مجموعة من الأدوار والأزجال ، لا تزال تدور على كل لسان .

وذهبنا بعد ذلك نبحث فى مسرحياته ، فتحدثنا عن مقوماتها العامة ومدى تأثره فيها بالمدارس الغربية من كلاسيكية ورومانتيكية ، ومدى انفصاله

عن هذه المدارس . ولاحظنا ثلاثة تيارات تجرى فى مآسيه ، وهى التيار الفكاهى ، والتيار الأخلاق ، ثم التيار الغنائى إذ كان يزاوج فيها بين الغناء والتمثيل ، فطنبعت بطوابع غنائية كاملة ، سواء فى كثرة القصائد والأناشيد التى تتخللها ، أم فى نظام الشعر وأوزانه وقوافيه ، أم فى لغتها وموادها التصويرية .

وقسمنا هذه المآسى قسمين: قسما مصريا ألفه مراعباً للعواطف الوطنية ، ويشتمل على ثلاث من مآسيه ، وهى: مصرع كليوباترا وقمبيز وعلى بك الكبير ، وقسماً عربياً ألفه مراعباً للعواطف العربية والإسلامية ويشتمل على ثلاث أخرى هى مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس . وحللنا كل مأساة من هذه المآسى تحليلا مفصلا ، ذكرنا فيه محاسبها وعيوبها التمثيلية . وختمنا هذا الفصل بحديث عن ملهاة «الست هدى » وهى تحفة ثمينة بين مسرحيات شوقى السبع ، وبها تنتهى هذه الدراسة .

4

تعقيب

لم نتحدث فيا مرَّ من صحف عن روايات أو قصص نثرية ثلاث ألنَّها شوقى فى مطالع حياته الأدبية فى أثناء وظيفته بالقصر ، وهى على التوالى: عذراء الهند ، ولادياس أو آخر الفراعنة ، وورقة الآس . وكلها أعمال أدبية غير تامة ، وكأن شوقى كان يمرِّن نفسه على عمل القصة .

وصنع حينئذ مسرحية لعلىبك الكبير، ثم انصرف عنها، وظلت عالقة بنفسه حتى ألف مسرحيته الأخيرة التى تحدثنا عنها فى غير هذا الموضع. ونستطيع أن نقول أيضاً إن قصة لادياس كانت مقدمة لرواية قمبيز وإن اختلفت عنها فى الموضوع ، إلا أنهما جميعاً تناولتا حوادث عصر واحد. وقد استمد شوقى فى « عذراء الهند» من تاريخ مصر القديم لعهد ومسيس الثانى

كما استمد فى ورقة الآس من أسطورة فارسية تجعل الملك سابور يستولى على حصن عربى. والقصص الثلاث جميعاً لا نستطيع أن نسميها قصصاً تاريخية إذ أطلق شوقى لخياله العنان فى الشخصيات والحوادث والأدوار .

وهى فى الحقيقة صورة جديدة من القصص الحيالى الذى نقرؤه فى ألف ليلة وليلة ، وبذلك لم يقترب شوقى من الذوق الغربى فى تكوين القصة أو الرواية ، إلا ما قد يعرض له من حب وخيانات . وهو يضم إلى تأثره بألف ليلة وليلة تأثراً آخر يظهر خاصة فى القصتين الأوليين ، وهو تأثر يأتى من اتجاه مقابل لا تجاه القصص الشعبى فى ألف ليلة وليلة ، ونقصد اتجاه المقامة المعروفة عند الحريرى ومن نهت نهجه . فنحن نراه يلتزم السجع غالباً ، وكأنه يكتب قصة تعليمية للنشء ، يعلمهم أساليب البلاغة ، ويضع فى أيديهم تعاويذ السجع والبديع .

ومن هنا سقطت هذه القصص الثلاث بين كرسيين ، فلا هي صارت قصصاً شعبياً كألف ليلة وليله ولا هي صارت مقامات كمقامات الحريرى . ويظهر أن طابع المقامات كان قويلًا في نفس شوقى على نحو ما نرى في أحاديث بنتاؤور ، وهي نقد اجتماعي صبً أكثره في قوالب السجع .

وقد يكون أهم عمل له يتطابق مع المقامات كتابه « أسواق الذهب » الذى نشره فى آخر حياته ، وهو يقترب فى اسمه من مقامات الزمخشرى المعروفة باسم « أطواق الذهب » . ويذهب فيه مذهب الزمخشرى من حيث الوعظ والإرشاد . وقد نوّه به فى مقدمته كما نوّه بأطباق الذهب للأصفهانى ، قال : « سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما، ووسمته بما يقرب فى الحسن من وسميهما، وإنما هى كلمات اشتملت على معان شتى الصور ، وأغراض مختلفة الحبر ، جليلة الحطر ، ومنها ما طال عليه القدم ، وشاب على تناوله القلم، وألم به العُفل من الكتباب والعكم . ومنها ما كثر على الألسنة فى هذه الأيام ، وأصبح يعرض فى طرق الأقلام ، وتجرى به الألفاظ فى أعنية الكلام ، من مثل الحرية والوطن والأمة واللستور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع

وأحواله ، وصفات الإنسان وأفعاله ، أو ماله علاقة بأشياء الزمن ورجاله ، يكتنف ذلك أو يمتزج به حكم عن الأيام تلقيتها ، ومن التجاريب استمليتها ، وفي قوالب العربية وعيتها ، وعلى أساليبها حَبَرَتها ووشيّتها » .ويقول شوقى عقب ذلك إن بعض هذه الخواطر كتبها في الأندلس والمكاره جارية والدار نائية . وواضح أنه استغل طريقة المقامات في النقد الاجتماعي والعظة والحكمة ، وهو يفتتح مقاماته أو أسواقه بقوله في الوطن :

و الوطن موضع الميلاد، ومجمع أوطار الفؤاد، ومضجع الآباء والأجداد، الدنيا الصغرى، وعتبة الدار الأخرى . الموروث الوارث، الزائل عن حارث إلى حارث. مؤسس "لبان، وغارس لجان ، وحى من فان ، دواليك حى يتكسف القمران، وتسكن هذى الأرض من دوران . أول هواء حرّك المروحتين ، وأول تراب مس "الراحتين ، وشعاع شمس اغترق العين . مجرى الصبا وملعبه ، وعيرس الشباب وموكبه، ومراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد ومركبه . أبو الآباء مكد تله الحياة فخلد ، وقضى الله أن لا يبقى له ولد . فإن فاتك منه فائت ، ذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث فإن فاتك منه فائت ، ذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث منها عنه غائب . حتق الله وما أقلسه وأقدمه ، وحق الوالدين وما أعظمه ، لا يموت النفس وما ألزمه . إلى أخ تنصفه ، أو جار تسعفه ، أو رفيق في رحال الحياة تتألفه ، أو فضل للرجال تزينه ولا تزيفه . فا فوق ذلك من مصالح الوطن المقدمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانة بنائه ، والضنانة بأشيائه ، الوطن المقدمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانة بنائه ، والضنانة بأشيائه ، الرت وهو قيند الأبد ، والموت دون لوائه . قيود في الحياة بلا عدد ، يكسرها الموت وهو قيند الأبد » .

ويستمر شوقى فى هذا النغم ، ويخرج إلى الجندى المجهول وقناة السويس والمس والموت والشباب والحير والقلم وشاهد الزور والمال والأهرام والأمس واليوم والغد والمسجد الحرام والصلاة والصوم والزكاة والحج والجمال والأمومة والكاتب العموى والزهرة والساقية . وهو فى كل ذلك يرصف

أسجاعاً وجملا متقابلة ، لا تختلف في شيء عما نقرأه في كتب المقامات فإذا قلنا إن أسواق الذهب نهاية من نهايات المقامات لم نكن مغالين ولا مبعدين . ومع ذلك فالمقامات أخف منها روحاً ، ونقصد مقامات الحريرى مثلا ، إذ نراها تختلف عن مقامات شوقى ، فهى لا تقف عند تصوير المعانى فحسب ، بل تصور أشخاصاً في العادة ، والأساس فيها أديب متسول يقع الناس في حبائله، وفي أثناء ذلك تُعطكي صورة دقيقة طريفة للمجتمع وأهله . فشوقى لم يكن موفقاً حين حاول أن يحتذى على أمثلة المقامات ، والحقيقة أنه خلق شاعراً ولم يخلق ناثراً ، وقد رأينا مسرحيته أميرة الأندلس النثرية تضعف عن زميلاتها الشعرية لنفس هذا السبب ، إذ بناها النثر ولم ينها على الشعر . وقد ألحق أسواقه بمجموعة من الحواطر تجرى على النثر ولم ينها على الشعر . وقد ألحق أسواقه بمجموعة من الحواطر تجرى عجرى الحكم والأمثال ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ، وليا هي جمل يمكن أن تُؤتَسَر لحمال صياغتها لا لحمال فكرتها . ومهما يكن فقد أدًى شوقى بشعره ما لم يؤده بنثره ، وكان له فيه القدع ألمعكي بين فقد أدًى شوقى بشعره ما لم يؤده بنثره ، وكان له فيه القدع ألمعكي بين أبناء عصه .

# منافذ بيع مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة ساقية

عبدالمنعم الصاوي

الزمالك - نهاية ش ٢٦ يوليو

من أبو الفدا - القاهرة

مكتبة المعرض الدائم

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق

مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة - ت: ٢٥٧٧٥٣٦٧

مكتبة المبتديان

١٣ش المبتديان – السيدة زينب

أمام دار الهلال - القاهرة

مكتبة مركز الكتاب الدولي

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ۸٤٥٧٨٧٥٢

مكتبة ١٥ مايو

مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز

: MAF . 00Y

مكتبة ٢٦ يوليو

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

TOVAA 171 : -

مكتبة الجيزة

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة

ت: ۱۱۲۱۲۷۰۳

مكتبة شريف

٣٦ ش شريف - القاهرة

Y4444114 : -

مكتبة جامعة القاهرة

بجوار كلية الإعلام - بالحرم الجامعي -

الجيزة

مكتبة عرابي

٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة

ت: ۲۵۷٤٠٠٧٥

مكتبة رادوبيس

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة

مبنى سينما رادوبيس

مكتبة الحسين

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة

で: ٧3371 207

#### مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع محطة المساحة – الهرم مبنى أكاديمية الفنون – الجيزة

TO. 1771 : -

#### مكتبة الإسكندرية

٩٤ ش سعد زغلول - الإسكندريةت : ٥٣/٤٨٦٢٩٢٥

#### مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦ مدخل ( أ ) - الإسماعيلية ت : ١٤٠٧٨٤٠٣٨٠

#### مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة - الجامعة الجديدة - الإسماعيلية ت : ١٤/٣٣٨٢٠٧٨

#### مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

#### مكتبة أسوان

السوق السياحي - أسوان ت: ٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

#### مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوطت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

#### مكتبة المنيا

۱۲ ش بن خصیب - المنیا ت : ۸۲/۲۳٦٤٤٥٤

### مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب -جامعة المنيا - المنيا

#### مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا ت : ٢٠/٣٣٢٥٩٤ -

#### مكتبة المحلة الكبري

ميدان محطة السكة الحديد عمارة الضرائب سابقاً

#### مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلي - دمنهور

#### مكتبة المنصورة

ه ش الثورة - المنصورة ت : ٢٧٤٦٧١٩٠

#### مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية جامعة منوف

## مكتبات ووكسلاء البيع بالدول العربية

#### لبنان

 ا - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع صيدنايا المصيطبة - بناية الدوحة-بيروت - هاتف: ٩٦١/١/٧٠٢١٣٣ ص. ب: ٩١١٣ - ١١ بيروت - لبنان

٢ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
 بيروت - الفرع الجديد - شارع الصيدانى - الحمراء - رأس بيروت - بناية سنتر ماربيا.
 ص. ب: ١١٣/٥٧٥٢

فاكس: ۱۰۹۹۱/۱/۲۵۹۱۵۰

#### سوريا

دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع ـ
سوريا - دمشق - شارع كرجيه حداد المتفرع من شارع ٢٩ أيار - ص. ب: ٧٣٦٦ الجمهورية العربية السورية

تونیس دار العارف

طريـق تونس كـلم 131 النـطقــــة الصناعية بأكودة

صِ. ب: 215 – 4000 سوسة – تونس .

## الملكة العربية السعودية

١ - مؤسسة العبيكان - الرياض - تقاطع طريق الملك فيهد مع طريق المحروبة (ص. ب: ١١٥٩٥) رميز ١١٥٩٥ - هاتف : ٢٦٠٤٢٢٤ - ٢٦٠٠١٨

٢ - شركة كنوز العرفة للمطبوعات
 والأدوات الكتابية - جدة - الشرفية - .

شارع الستين - ص. ب: ٣٠٧٤٦ جـدة : ٢١٤٨٧ - هاتف : المكتب: ٣٠٧٠٧٢ - ماديد ٢٥٧٠٧٢٢ .

٣ - مكتبة الرشد للنشر والتوزيع - الرياض - الملكة العربية السعودية - ص. ب: ١٧٥٢٢ - السريساض: ١١٤٩٤ - هاتف: ٥٩٣٤٥١.

## الأردن - عمان

۱ - دار الشروق للنشر والتوزيع هاتف : ۲۱۸۱۹۰ - ۲۱۸۱۹۱ فاکس: ۲۰۹۳۲۶۲۱۰۰۹

۲ - دار الیازوری العلمیة للنشر والتوزیع
 عمان - وسط البلد - شارع الملك حسین
 هاتف : ۹۲۲۲۲۲۲۲۲

تلی هاکس : ۹۲۲۲۶۲۱۶۱۸۰ + ص. ب: ۹۲۲۰۲۵ – عمان: ۱۱۱۵۲ الأردن.

## الجزائر

ا - داركتاب الغد للنشر والطباعة والتوزير حي 72 مسكن م. ب. ا.ع. عـمــارة ه مــحل ٢٠ - جـــيـــجل - هـاتف مــحل ٢٠ - جــيـــجل - هـاتف مــاكـس : 034477122 موبايل : 0661448800

# طبعة خاصة تصدرها دار المعارف مكتبة الأسرة ٢٠١٠



بذكرت بمناسبة مرورعشرين عامّا على بدومشروع القرادة البحيط عام ١٩٩٠، حكاية تغول إن الفيلسوف البوناني ارسطو كان معلمًا الإسكندر المقدوني وانه استطاع النشيحن وجدان الاسكندر، ويشحذ غينه ولعًا بكل أشكال المعليم والقرادة حتى إن الاسكندر لم بحن يظهر اللّه وفي يده كناب الكن حدث فلال إحدى رحلاته الى آسيا أن عانى فلذ الكنب، فإذ به يأمر أحد قادة جيوشه أن يحضر له بعض ما المحانية الكنسبا أن عانى فلذ الكنب وجودًا وثمنًا، فنجات مكنبة الأسرة التي بدأت عمام المعرفة ، التي بدأت عمام المعرفة ، ولكن بالربط بين انساع إحدار انها المنوعة في شتى محالات المعرفة ، والدعم المادى الذي تعمن بالسوارات المعرفة ، والدعم المادى الذي تعمنع به أسعار تلك الإصدارات ، فتجعلها في المعرفة ، والدعم المادى الذي تعمنع به أسعار تلك الإصدارات ، فتجعلها في منذاول الجميع ، وقد تلازم نشاط مكنبة الأسرة لسنوات عدة مع فعاليات مشروع القراءة للجميع ، لكننا أخيرًا أكدنا ضرورة استمرار إصدارات مكينة من مشروع القراءة للجميع ، لكننا أخيرًا أكدنا ضرورة استمرار اصدارات مكينة من بيتمنع وقد تعمنه عليات الأسرة طول العام ، انطلاقًا من حكمة قديمة ما يراه الآخرون .







